مناقشة فسيفساء قبة الصخرة المشرفة

التاريخ – الزخرفة – ولادة الفن الإسلامي – الاستشراق العمارة الإسلامية عبر عصورها المختلفة منذ العصر الأموي في القرن السابع ميلادي لغاية القرن العشرين ميلادي

تأليف

الدكتور إبراهيم الفني

شكر

إلى الأستاذ حسن عبد الله والدكتور سعيد البيشاوي

اللذين اجريا المراجعة اللغوية

وإلى أسرتي اللذين قاموا بالطباعة

والتقدير إلى الأستاذ خالد الفني

الذي صمم الغلاف وعمل الجرافيك والمنتجة

الفهرس

العصور التاريخية التي ساهمت في اعمار وترميم قبة الصخرة

العصر الأموي – "٦٤٠م–٧٥٠م ":

على أثر اغتيال الخليفة علي بن أبي طالب ﷺ، أعلن والي دمشق معاوية بن أبي سفيان، نفسه خليفة للمسلمين عام (٦٤١م) وطلب البيعة في القدس، حيث سك أول قطعة نقدية باسم القدس، وبنى مسجدا سماه الأقصى وكان النمط الثاني في البناء الإسلامي في القدس،حيث كان الأول عبر صلاة الخليفة عمر بن الخطاب في موقع الأقصى، لكن عبد الملك بن مروان أراد أن ينفذ معجزتي رسول الله محمد ﷺ عبر أنماط معمارية فقام ببناء قبة الصخرة كشاهد على معجزة المعراج، ونفذ نمطها الهندسي والمعماري عبر مرجعية معبرة عن ولادة الفن الإسلامي في قبة الصخرة حيث زخرفها وزينها بالفسيفساء الملونة والأنماط المعمارية.

عبد الملك بنى المسجد الأقصى عبر نمط معماري كشاهد على معجزة الإسراء، وبنى المسجد الأموي والصخرة نمطين فريدين في تاريخ الأمة،

وفي عام ٧٤٧ ضربت هزة أرضية القدس ودمرت المسجد الأقصى. العصر العباسي –"٧٥٠–١٠٠٠م":

الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور (٧٥٤-٧٧٤م) حاول ترميم المسجد الأقصى ولكنه لم يكمل خطته، لكن الصخرة بقيت ولم تتعرض لأي ضرر اثر الزلزال.

في عام ٧٧٤م ضربت القدس هزة أرضية ثانية وفي عام ٧٧٥ قام الخليفة المهدي بترميم الأقصى، وفي عصر الخليفة هارون الرشيد تم إجراء الكثير من الأعمال المعمارية في القدس من أجل المحافظة على الأبنية الإسلامية في القدس.

المؤرخ المقدسي ذكر أن المهدي زاد من عرض الأقصى وقلص من طوله من أجل حمايته من الهزات الأرضية.

الخليفة المأمون من عام (٨١٣م-٨٣٣ م) عمل على ترميم الأبواب الشرقية والشمالية للمسجد الأقصى وقام بترميم وإصلاحات في الصخرة، توجد قراءة مكتوبة على إصلاحاته مؤرخة عام ٢١٦ هجرية.

كذلك الخليفة المعتصم٨٤١م قام بترميمات وإصلاحات بعد تمرد مبارك اليماني في القدس.

الحركة الطولونية:

بعد وفاة المعتصم فقدت الدولة العباسية قدرتها على حسم الأمور في أراضي الدولة، ونجم عن هذا الضعف إعلان بعض الحكام استقلالهم كالطولونيين في مصر، حيث أعلنوا عن قيام الدولة الطولونية بقيادة أحمد بن طولون عام (٨٦٨م) وتبعت القدس لدولتهم واستمر هذا لغاية (٩١٥ م) ثم يبغ هذه الحركة ظهور الدولة الأخشيدية (٩٣٥-٩٩٦م) التي كان مؤسسها محمد بن طغج الذي منحه الخليفة الراضي لقبا أميريا هو الأخشيد.

وقد أجرى الأخشيد الكثير من الترميمات والإصلاحات في قبة الصخرة.

العصر الفاطمي: – "٩٠٩م—١١٦٠م "

قامت الدولة الفاطمية في عام (٩٠٩م) في تونس، مؤسسها سعيد بن حسين الذي نودي به أميرا، فلقب بالإمام عبيد الله المهدي الذي حكم حتى عام (٩٣٤م).وفي عام ٩١٤م احتل الإسكندرية، وفي عام ٩٦٩ بنى جامع الأزهر الكبير، وفي تلك الفترة تم السيطرة على فلسطين وأصبحت القدس جزءا من الدولة الفاطمية.

والدة المقتدر هي التي أقامت أبواب الصخرة كذلك رممت الكثير من المباني، ففي عام (١٠٢٢) تم ترميم قبة الصخرة، وفي عام (١٠٣٥) تم ترميم المسجد الأقصى بعد الهزة الأرضية التي ضربت القدس عام (١٠٣٣م).

في عهد الخليفة الظاهر (١٠٣٥ وفي عام ١٠٤٧ م) قدم المؤرخ المسلم ناصر خسرو تفاصيل كثيرة عن الصخرة والمسجد الأقصى من واقع ما تم انجازه من اعمار في القدس وبالذات في المسجد الأقصى والصخرة.

في عام (١٠٧٣) سيطر السلاجقة على الدولة الفاطمية، وكذلك القدس أصبحت تحت سيطرتهم، وفي ذلك الحين كان المسجد الأقصى مدرسة مفتوحة للمحدثين والدارسين والقادمين إليها من جميع أقطار الدول الإسلامية. وفي عام (١٠٩٨-١٠٩٩ م) تمكن الفاطميون من استرداد القدس وبقيت حتى سقوط القدس في أيدي الصليبيين عام (١٠٩٩م).

العصر الصليبي في القدس "١٠٩٩م–١١٨٧م ":

الوضع الديموغرافي في القدس قد تغير من واقع أنها كانت مدينة في ولاية فلسطين الا أنها أصبحت عاصمة لأعظم مملكة في العالم المسيحي.

الإفرنج أقاموا مرافق عامة في أحياء المدينة، وأضافوا للمدينة شخصية معمارية مختلفة عما كانت عليه في العصر الإسلامي.

الهدف من الأعمال الطبوغرافية كان إعطاء انطباع مفاده أن القدس القديمة هي مدينة الإفرنج.

أحداث هزت ضمير الأمة المسلمة، عندما قرر الإفرنج بأن يكون المسجد الأقصى والصخرة المشرفة مواقع دينية مسيحية، الصخرة سموها "صخرة الدومني" وقد تم إجراء متغيرات معمارية في كل من المسجد الأقصى والصخرة عبر محاولة تغير نمط العمارة الإسلامية إلى مفهوم معماري يصبح كل من المسجد والصخرة أنماط معمارية تعود إلى الإفرنج الذين احتلوا القدس عام (١٠٩٩م) .

العصر الأيوبي في القدس " ١١٨٧-   ١٢٥٠":

حرر صلاح الدين القدس عام (١١٨٧م) وبعد التحرير فقد تم تعين إدارة إسلامية كي تشرف على تنفيذ المهمات الإصلاحية في المدينة.

عكف صلاح الدين على دراسة الأوضاع في المدينة / حيث كان يتوجب عليه أن يبدأ بتطوير المدينة حسب حاجات المسلمين الدينية، لهذا بدأ بترميم كل من المسجد الأقصى والصخرة.

بعد وفاة صلاح الدين استعاد الإفرنج القدس وعقدوا اتفاقية مع الملك العادل حول السيطرة على القدس ما عدا منطقة المسجد الأقصى بقيت تحت سيطرة الأيوبيين.

السلطان المعظم عيسى حكم القدس عام "١٢٠٢-١٢١٢م" وفي عام (١٢١٩م) عاد الإفرنج للقدس.

أعمال المعظم عيسى العمرانية كانت ضمن أربعة مراحل :

المرحلة الأولى بدأت "١١٨٧-١١٩٩"

في عام "١١٩٦-١١٩٩" ثلاث سنوات متواصلة عمل صلاح الدين على إعادة كل من المسجد الأقصى والصخرة إلى ذات النمط الأموي والعباسي والفاطمي.

المرحلة الثانية :

قام بها الملك الأيوبي الأفضل بن صلاح الدين حيث بنى مسجد عمر بن الخطاب وبنى السبل والمدرسة الأفضلية.

المرحلة الثالثة ما بين ١٢٢٩-١٢٤٤ م:

في هذه المرحلة تم تحويل القدس كمدينة مسيحية، هذا التحول قام به الملك العادل الذي قدم القدس هدية للإفرنج مقابل حماية ملكه في مصر.

المرحلة الرابعة:

في عام (١٢٣٩م) قام حاكم الكرك الأيوبي الناصر داود باستعادة القدس، الا أنه بعد تحريرها انسحب منها.

وفي عام (١٢٤٤م) تمكن الملك الصالح من استعادة القدس الصالح حكم ما بين (١٢٤٤–١٢٥٠م) حيث بنى في هذه الفترة في منطقة المسجد الأقصى قبة موسى ما بين عام (١٢٤٩–١٢٥٠م).

العصر المملوكي "١٢٥٠–١٥١٧م" :

بسقوط الدولة الأيوبية عام (١٢٥٠م) بدأ عصر المماليك الذي تمثل بنظام واستمرت لغاية (١٥١٧م).

عبر الفترة المملوكية نالت القدس قسطا من أعمال التطوير والتنظيم المعماري الهندسي حيث غدت القدس تتمتع بطابع هندسي اسلامي مميز، بدأ في المباني الكثيرة التي أقامها المماليك، منها دينية ومدارس وتكايا وخانات، وفتح الطرقات بالإضافة إلى إقامة السبل داخل منطقة المسجد الأقصى.

مجير الدين عبر كتابه (الأنس الجليل في تاريخ القدس والخليل) قدم شروحات كثيرة عن مساهمة المماليك في تحرير عكا وطرد هولاكو المغولي في معركة عين جالوت.

في عام (١٣١٠ م) قام الناصر محمد بن قلاوون بترميم القلعة وقام بترميم صحن قبة الصخرة.

وفي عهد السلطان علاء الدين (١٣٧٦م-١٣٨١م) ارتفعت القدس الى مستوى مركز ولاية.

قام المهندسون المعماريون المماليك بتدمير كثير من الأبنية التي أقامها الإفرنج في القدس واستبدلوها بمرافق عبر نمط هندسي إسلامي ولا زالت النقوش والخطوط والكتابات وتاريخ هذه الأبنية شاهدة على عظمة تلك الفترة.

أهم أعمال المماليك في القدس

١. جدد الظاهر بيبرس بناء قبة الصخرة في عام ٨٢٦٢م مثلما جدد قبة السلسلة وزخرفها.

٢. إقامة رباط البصير عام (١٢٦٧م) على يد الأمير علاء الدين ايدغوى

٣. أنشأ قلاوون الرباط المنصوري عام (١١٢٨٢م).

٤. إقامة مدرسة رباط الكرد عند باب الحديد عام (١٢٩٣م)، ثم مدرسة بباب شرف الأنبياء عام (١٣٠١م) والمدرسة الجاولية شمال الحرم عند درج الغوا نمه عام (١٣١٥م) والمدرسة الكريمية بباب حطة عام (١٣١٨م) والمدرسة التنكزية عند باب السلسلة عام (١٣٢٨م).

٥. إقامة الرواق الممتد من باب الغوانمة الى باب الناظر عام (١٣٠٧ م)

٦. إنشاء سوق القطانين من قبل الملك الناصر محمد بن قلاوون عام (١٣٣٦م).

٧. إمداد قناة السبيل على يد الملك الناصر محمد بن قلاوون وذلك لتوصيل مياه منطقة العروب إلى برك سليمان ثم إلى منطقة الكأس في صحن المسجد الأقصى.

العصر العثماني "١٥١٦- ١٩١٧م"

بعد هزيمة المماليك بقيادة قنصوه والجيش العثماني بقيادة السلطان سليم الأول في سهل مرج دابق بالقرب من مدينة حلب، أصبحت سوريا بما فيها فلسطين والقدس تحت سيطرة الدولة العثمانية.

في عام (١٥١٦م) أي بعد يومين من تحرير القدس حضر الى المدينة السلطان سليم واجتمع في القدس مع أعيان المدينة وسلم أهل المدينة مفتاح المسجد الأقصى للسلطان سليم الذي وعدهم بأن الدولة العثمانية ستهتم في القدس ومسجدها وصخرتها.

أهم الانجازات العثمانية في منطقة المسجد الأقصى والصخرة :

١- السلطان سليمان "١٥٢٠- ١٥٦٦م "أعاد للأذهان العهد الأموي في القدس حيث قام بأعمال إنشائية وعمرانية تمثلت أعماله الأولى في كل من المسجد الأقصى والصخرة وسور القدس وبوابته.

٢- بدأ أعمال هندسية وفنية في ترميم واجهات بناء الصخرة الخارجية حيث استبدلت الفسيفساء ببلاط القاشاني الملون بالجزء العلوي، والأجزاء الوسطى برخام ملون والأجزاء السفلى بالرخام العادي والشبابيك بالزجاج الملون والتي عددها (٢٦) شباكا، كذلك عمل على تأهيل أبواب الصخرة الأربعة.

٣- أجرى تلبيس قبة السلسلة ببلاط القاشاني والرخام.

٤- أقام سبيل الواد وسبيل باب النذر وسبيل ستنا مريم وسبيل سليمان وسبيل باب الناظر وسبيل باب السلسلة وجميع هذه السبل تحمل تاريخ ٩٣٤هجرية أي ١٥٣٦م.

٥- منح القدس لواء مستقل على رأسه متصرف من الدرجة الأولى وتم رفعه الى مستوى سنجق متنقل عام ١٨٧١م.

٦- السلطان مراد الرابع "١٦٢٢-١٦٣٩م " أمر بتوفير الحماية لينابيع المياه والقنوات عبر برك سليمان حتى منطقة المسجد الأقصى وكان ذلك عام (١٦٣٠ م)

٧- فرض قوانين الدولة العثمانية على كل حاج أوزائر ان يحصل على تصريح لدخوله فلسطين والقدس.

٨- بلغ عدد مدارس القدس (٥٦) مدرسة منها سنة ١٦٧٢ وكان عدد الغرف المخصصة للتدريس (٢٠٠) وجميعها تقع في محيط منطقة المسجد الأقصى.

أما إبراهيم باشا وسيطرته على القدس حيث لم يتم أي تطوير معماري في منطقة المسجد الأقصى وكان ذلك عام ١٨٣١م وتميزت فترة إبراهيم باشا بإقامة مواقع عسكرية ودفاعية وشيء ايجابي حصل في تلك الفترة، التجارة وازدهار أسواق القدس.

أما حول الانجازات التي تمت في القرن التاسع عشر :

تمثل بإقامة أبنية خارج أسوار القدس القديمة حيث شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر نشاطا معماريا في الأجزاء الغربية والشمالية من القدس، إنشاء سكة حديد بين يافا والقدس عام (١٨٨٩ م).

تبليط الطرق ١٨٦٣ م كذلك فقد تم بناء المستشفى البلدي في عهد السلطان عبد الحميد الثاني في منطقة الشيخ بدر (روميما اليوم) عام ١٨٩١م.

سقوط الدولة العثمانية عام (١٩١٧م) ودخول الجيش البريطاني للقدس حيث سميت تلك الفترة بفترة الانتداب البريطاني على فلسطين عام (١٩١٧م- ١٩٤٧م).

حيث أصبحت القدس وفلسطين تحت الإدارة العسكرية البريطانية التي ساعدت اليهود على إقامة مؤسسات مدنية في القدس ومنها الوكالة اليهودية وشرعت حكومة الانتداب في تطبيق وعد بلفور بإدخال اللغة العبرية كلغة رسمية في الإعلانات والوثائق الرسمية جنبا إلى جنب مع اللغتين الانجليزية والعربية.

في عام ١٩١٩ م اندلعت تظاهرات ضد المشروع الصهيوني وتأييدا للحكومة العربية التي شكلها الأمير الهاشمي فيصل بن الحسين في دمشق.

المملكة الأردنية الهاشمية والقدس "١٩٤٧- ١٩٦٧م"

احتلت إسرائيل الجزء الغربي من القدس، وبعد تجزئة القدس إلى شقين في حرب ١٩٤٨ ونزوح سكانها العرب من أحيائها إلى الجزء الشرقي ذي الثقافة العربية نتيجة لهذه الحرب.

طالب سكان القدس وأعيانها من الملك عبد الله الإسراع في وصول الجيش العربي الأردني لمدينة القدس وحمايتها من الهجمات الإسرائيلية، وقد وصلت طلائع الجيش العربي الأردني في ١٨-٥-١٩٤٨ وطالب الفلسطينيون في مؤتمري

رام الله وأريحا بتوحيد الضفتين، ووافق البرلمان الأردني رسميا في نيسان عام (١٩٥٠م) على هذا التوحيد بما في ذلك القدس الشرقية تحت اسم "المملكة الأردنية الهاشمية".

في ٢١-٧-١٩٥١م تم اغتيال جلالة الملك عبد الله الأول عند مدخل المسجد الأقصى، وهذا مزج بين التآخي بين الضفة الغربية والشرقية، حيث ساهم جلالة الملك الحسين إلى تقوية الاندماج الاجتماعي وزيادة الروابط الديمغرافية بين ضفتي الأردن، وزادت عمقا عندما استعان جلالة الملك حسين بضم أعيان الضفة الغربية إلى الحكومة الأردنية.

في عام "١٩٥٧ " ولغاية عام "١٩٦٧ م" اعتبرت سنوات مستقرة في العلاقات، وفي عهد الملك حسين نمت القدس الى مستوى (أمانة) وهو مركز يعادل مكانة عمان العاصمة، وأراد الملك أن يبني قصرا له في القدس كذلك حظيت منطقة المسجد الأقصى بأربع خطط معمارية منذ عام ١٩٥٢ ولغاية يومنا هذا لا زالت الأردن تشرف وتتبنى حماية المقدسات الإسلامية في القدس من تغير هويتها الإسلامية والعربية.

ويمكن القول بأن القدس وصلت عشية حرب ١٩٦٧م الى درجة من الرقي والتقدم، حيث أن الحرب أوقفت هذا التقدم والتغير الذي لم يكتب له النجاح.

الاعمار الهاشمي عبر مراحله الزمنية وتطوره باتجاه الاستمرارية

من أجل انجاز نمط معماري يعتبر خاتمة أسست قاعدة مضمونها حماية المسجد الأقصى والصخرة المشرفة والمرافق القائمة في منطقة المسجد الأقصى والبالغ مساحتها "١٤٤دونم.

وسط مظاهر اليأس والإحباط التي بدت في حياة الأمة بعد احتلال إسرائيل للقدس ومحاولاتها المستمرة في تدمير المقدسات الإسلامية في القدس والمتمثلة بهدم المسجد الأقصى والصخرة وبناء هيكلهم المزعوم.

حينها سارع جلالة الملك حسين لاتخاذ قرار بالبدء باعمار منبر نور الدين زنكي الذي حرقته إسرائيل سنة "١٩٦٩م" وأثار الحريق على مرافق الواجهة الجنوبية للمسجد الأقصى.

منذ عام ١٩٤٨م أثناء حرب فلسطين فقد تعرض الحرم الشريف في القدس إلى أضرار كبيرة، وبعد قيام الوحدة بين الضفتين قام الملك عبد الله الأول بعملية ترميم لمحراب زكريا وبعض المباني المحيطة بالمسجد والصخرة المشرفة، ومع العلم بأن الملك قد اغتيل بالقرب من مدخل المسجد الأقصى أثناء تأدية صلاة الجمعة في شهر تموز من عام "١٩٥١م".

في الثاني من أيار عام " ١٩٥٢م" تم تتويج الملك حسين على عرش المملكة الأردنية، وبعد ستة أيام من توليه مهام منصبه كلف الحكومة الأردنية عبر وزارة

الأوقاف بالعمل على ترميم قبة الصخرة، حيث ان الترميم الذي تم في العشرينات والذي شمل استبدال القبة الخارجية الخشبية بقبة من الألمنيوم المغطى وهذا الترميم لم ينجح في منع تسرب المياه إلى داخل القبة كذلك خطة ترميم القبة بألمنيوم مغطى بالذهب لم ينجح وبعد فترة أخذت القبة تفقد بريقها الذهبي الخارجي وحينها أدرك الملك حسين أن إعادة ترميم وصيانة الصخرة من مسؤوليته الرئيسية.

جلالة الملك حسين خص القدس والمقدسات باهتمام خاص، ففي عام "١٩٥٤م" أمر بتشكيل لجنة بموجب قانون خاص لاعمار المقدسات الإسلامية في الحرم القدسي الشريف، وتم العمل تحت رعاية جلالة الملك عبر قانون عرف بقانون اعمار المسجد الأقصى المبارك والصخرة المشرفة رقم "٣٢" لعام "١٩٥٢م".

بالإضافة إلى ما تم في الصخرة فقد تم اعمار المسجد الأقصى حيث شمل الترميم الجدران الخارجية، وتركيب أعمدة رخامية لأربعة أروقة في الجهة الشرقية وتركيب نوافذ من الزجاج الملون بالإضافة إلى ترميم الأسقف والجدران الخارجية.

بهذه المناسبة في الحرم القدسي، كذلك تحدث جلالته عن إنقاذ الصخرة والحفاظ عليها وصون قبتها عبر نمط معماري يحفظ هذه المباني وكان الأردن يطمح بأن تُسجل له هذه المبادرات والأعمال على امتداد الأمة العربية والإسلامية.

في أواخر الثمانينات بدا لمعان الصخرة يبهت مرة أخرى حيث كان الملك حسين يراقب هذا الحدث، لهذا فقد بادر مرة أخرى بالعمل على الحفاظ على الأماكن

المقدسة وبناء على توجيهاته قامت وزارة الأوقاف الأردنية بتكليف شركة البناء الايرلندية (ميفان) للمهمة حيث اعتبرت أن هذه الشركة مؤهلة لهذه المهمة.

الخطة المعمارية كانت تهدف إلى تصفيح القبة بحوالي (٥٠٠٠) صفيحة ذهبية براقة، كما شملت الخطة بناء دعمات السطح وتصليح وتسليح مجمع المبنى ضد الحرائق، وكانت خطة الاعمار تهدف إلى استكمال بناء منبر نور الدين زنكي الذي يطلق عليه بعض الباحثين منبر صلاح الدين، لكن بالواقع هو منبر نور الدين زنكي حيث أمر بصنع منبر يليق بالمسجد الأقصى بعد تحريره من الإفرنج وقد تم صنعه في عام ٥٦٣ هجرية أي عام "١١٦٧ م" أي قبل تحرير الأقصى بعشرين عاما.

من أجل هذا فان جلالة الملك حسين قد أنفق أكثر من ثمانية ملايين دينارا ثمن بيت له في لندن حيث باعه من أجل تمويل اعمار مشروع ترميم قبة الصخرة، حيث نقرأ بالوقائع أن هذا المشروع لا يزال يتفاعل بأعمال الصيانة والترميم.

كما شمل العمل في ترميم كل من قبة السلسلة وباب الرحمة وجامع الأرغونية ومكتبة المسجد الأقصى والقبة النحوية، وسوق القطانين والمتحف الإسلامي وسبيل قايتباي.

لقد أدرك الملك حسين قبل وفاته أن إزالة الحزن عن وجه الأمة كان منهجا قصد به الأردن بواقع أن يكون الوجه العربي الإسلامي للمدينة المقدسة والمحافظة على المسجد المبارك وتقديم كل أنماط العمارة له.

ادعاء إسرائيل بأن السور الجنوبي للحرم الشريف آيل للسقوط له دوافع سياسية، الهدف منه السيطرة على التسوية الشرقية للمسجد الأقصى والمقصود بالمصلى المرواني حاليا، ولهذا فقد عملت لجنة الاعمار في القدس الشريف تنفيذ خطة طموحة ساعدها في تنفيذ مشروعها الخبرة التي اكتسبتها بأعمالها الهامة في ترميم وإصلاح كل من المسجد الأقصى بعد الحريق الذي نفذته إسرائيل وترميم قبة الصخرة.

لهذا باشرت هذه اللجنة والتي هي جزء من وزارة الأوقاف الأردنية للعمل من خلال برنامج تحدد فيه الأولويات حسب نوعية العمل ومكانه.

ومن ضمن برامج العمل صيانة الجدران الخارجية ابتداء من باب المغاربة، أي من الجهة الجنوبية الغربية والجهة الغربية، وشمل العمل الجزء المغطى من المسجد الأقصى وشمل أيضا الجزء الداخلي من جدار البراق.

وامتد العمل وشمل الجهة الشرقية، والجزء الملاصق لمسجد عمر بن الخطاب الملاصق للمسجد الأقصى في الجهة الشرقية، أعمال الترميم شملت مسافة (١٦م) من الزاوية الجنوبية الشرقية باتجاه الغرب حيث تم ترميم المنطقة التي أثارت حولها إسرائيل الإشاعات بأنها آيلة للسقوط .

الوضعية في منطقة السور هي منطقة الزاوية الجنوبية حيث توجد في المنطقة العليا من الباب المنفرد، النمط المعماري في هذه المنطقة مبنية من حجارة جيرية متآكلة، وهي تحتاج الى ترميم،حيث مداميكها يوجد بها تبطين، أي حجارتها خارجة عن خط البناء، لهذا فقد تم ترميم هذه المنطقة في عام (٢٠٠٥)، وتم

تكحيل ما بين المداميك مع مراعاة إزالة التحرك في حجارة هذه المنطقة التي يبلغ طولها (١٥م).

في عام (١٨٩١ م) تم فتح شبابيك في الجدار، وهذا أدى الى تلف في حجارة البناء، كذلك عدم وجود حلول عريضة في منطقة التبطين، ولعل عدم التحرك في الخط الشاقولي، لذلك فان عملية الترميم التي جرت في تلك المرحلة كانت خاطئة، حيث لم ينقذ متعهد البناء خطة التحكم في جمع البناء بواقع ان تكون المداميك عمودية، وهذا الخطأ أدى الى خلل في نظام الأحمال الإنشائي خلف جدار المصلى المر واني الداخلي.

الدراسات في تسوية المصلى المرواني تدل على أن الأروقة تمتد من الشمال الى الأكتاف باتجاه شرق غرب، بمعنى أن الحائط الجنوبي لا يحمل تحرك، ومن واقع آخر فان عرض الحائط على مستوى المصلى المرواني يبلغ ٦٠ ,٢م ومن الداخل لا يظهر أي تشققات في المنطقة المبطنة في الجهة الخارجية.

هدف إسرائيل من عرقلة أعمال الترميم والإصلاحات والتي تمت عام (٢٠٠٥ م) ولغاية يومنا هذا من عام (٢٠٠٦م) هو تدمير الحرم الشريف، حيث تسعى إسرائيل حسب خططها المعمارية من أن موقع المصلى المر واني هو القصر الملكي الذي بناه سليمان، موقع الأقصى الهيكل.

عالمة الآثار آليت مزار أصدرت تقريرها الأخير شمل هذا التقرير التطورات التي نطرحها عبر هذا البحث عن العمارة في المسجد الأقصى ومن خلال عملية فحص البقايا في موقع المصلى المر واني وجدنا أنه أقيم على الأرضية الصخرية

الطبيعية، والدليل على ذلك وجود مقالع حجرية في الجهة الشرقية من المبنى، وان الأمويون قد استخدموا تلك الحجارة في المباني في منطقة المسجد الأقصى، وفي هذا المبنى يوجد (١٠٠) دعمة.

لهذا فان السعي لحفظ منطقة المسجد الأقصى هي مسؤولية الأمة العربية والإسلامية ويمكن القول أن الخطة التي نفذتها دائرة الأوقاف الأردنية عبر مشروع الاعمار منذ احتلال القدس ساهم إلى حد كبير في حفظ المسجد الأقصى والصخرة من تنفيذ المشاريع اليهودية التي نفذت ثلاث خطط طموحة للسيطرة على منطقة المسجد، الخطط الثلاث مكنت إسرائيل من السيطرة على الطبقات الأرضية لمنطقة المسجد الأقصى هذا من جهة، ومن جهة أخرى سيطرت إسرائيل على جدار البراق الذي حولته إلى موقع ديني يهودي، كذلك أجرت حفرياتها الأثرية على امتداد الواجهة الجنوبية الغربية حتى الزاوية الجنوبية الشرقية، والهدف كان البحث عن بقايا الهيكل المزعوم.

لهذا جاء دور وزارة الأوقاف الأردنية ذي مرجعية جديدة ساهمت إلى حد بعيد من التعامل مع الوقائع الهندسية والمعمارية التي كانت تعرفها إسرائيل من خلال عمل جمعية صندوق استكشاف فلسطين،التي أجرت دراسات مستفيضة عن منطقة المسجد الأقصى من خلال فحص الآبار وأفنيتها، والبوابات المغلقة في الجهة الجنوبية وخط النفق، لهذا فالخطط المعمارية التي لا زالت قائمة في منطقة المسجد الأقصى منعت مخططي البحث الإسرائيلي من تنفيذ خطط تؤدي إلى تدمير سور القدس والواجهات الخارجية للمسجد الأقصى وكذلك تنفيذ أعمال معمارية في الجهة الشمالية من منطقة المسجد.

لذا فإن الاعمار الأردني في القدس لم يكن ذا مغزى سياسي كما تطرق إليه بعض الباحثين بل كان من إحساس يخشى من ترك المسؤولية إلى ضياع الأقصى، وتدمير المباني الدينية والتاريخية في القدس.

الموقف الملتزم جاء نتيجة ما شكلته المزاعم الصهيونية حول قدسية هذه المنطقة لهم، ومع طروحات إسرائيل بأن القدس عاصمة الدولة اليهودية، وكذلك فان اتفاقات السلام تجاهلت قضية القدس وجعلتها مؤجلة، لهذا فان هذه الوقائع جعلت إسرائيل في عجلة من أمرها حول تنفيذ مشروعاتها.

من هنا جاء تقدير الموقف الأردني حول مباشرة ومواصلة العمل اليومي من المداخلات مع سلطات الاحتلال التي تتحكم في حركة الدخول والخروج الى المسجد الأقصى، ومن جهة أخرى منع التواصل مع القدس لأهالي الضفة الغربية وقطاع غزة، وهذا كله ساعد في دعم عملية الاعمار في المسجد الأقصى.

فلسطينيو عام (١٩٤٨ م) قدموا الدعم المادي والمهني وساهموا في التحرك باتجاه المسجد الأقصى عبر منظور التواصل والزيارة والصلاة في المسجد، وكشف الخطط الإسرائيلية التي لم تتوقف عن مشاريعها في بناء الهيكل في منطقة المسجد الأقصى.

وقد أطلق جلالة الملك عبد الله الثاني رسميا الجهد الأردني لإعادة بناء منبر نور الدين زنكي بدلا من المنبر الذي أحرق عام (١٩٦٩ م).

كما قام جلالة الملك عبد الله الثاني بتأريخ اللوحة الرئيسية لهذا المنبر، واستكمالا للعمل في القدس، فإن القدس بحاجة إلى عون الأمة كي تحفظ الموروث الثقافي الإسلامي في القدس والذي يشكله المسجد الأقصى والصخرة.

العمارة الإسلامية

مقدمة:

ظهرت حضارات بلاد ما بين النهرين، ومصر، منذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد وقد احتوت على كثير من الفعاليات، التي تعتمد في جوهرها على الأساسات الرياضية، كالحسابات الفلكية والأعمال الهندسية، ومسح الأرض وغيرها، فكلا من الحضارتين السومرية والمصرية أخرجت للبشرية نتاجا حضاريا كان بمثابة تبلورا لحضارات ما قبل التاريخ.

أول محاولة في قياس المسافات كانت الأولى في إيجاد المسافة بين مسكن الإنسان وحقله وكان قياسها كم يسير على الأقدام من بيته إلى حقله عبر منهج القدم والخطوة، وهذا ما أطلق عليه علماء العمارة الوحدة القياسية المكررة عبر مصطلح سموه (موديول) هذه الكلمة من اليونانية القديمة وتعني بالانجليزية (بعد صغير) أو وحدة قياس صغيرة، ثم حرفت إلى كلمة موديل التي ما زالت تستخدم ليومنا هذا.

المرحلة الثانية جاء عبر اسم المديول عبر الحضارة اليونانية على شكل تصميمي عبر أبعاد مكرره كقطر نصف العامود أو على شكل تخطيطي مكون من شبكة من المربعات متساوية الوحدة، كما استخدم الأسلوب التخطيطي في العمائر الكلاسيكية ذو النسب والأبعاد المشتقة من خلال الاستعانة بالأشكال الهندسية لتخطيط المبنى سواء بتداخلها أو تكرارها.

لهذا فان أي بناء عبر تخطيطه في الحضارات السابقة لم يكن عشوائيا بل كانت له ضوابط وموازين تحكمه ضمن الفكر التخطيطي المتبع في كل فترة لتخرج بحضارة وعمارة راقية تحكمها أساسيات التصميم والنسب هي إحدى دعائم التصميات والتخطيطات التي طبقت على المباني والأنماط الفنية من اجل ضبط المعايير الجمالية لها.

فالتخطيط المعماري في الأساس، هو نظام هندسي للمساحات ومثال ذلك تكرار للوحدة (المسافة أو البعد) أو المساحات لتصميم معين بنسبة معينة.

فالنسبة هي العلاقة بين شيئين من نفس النوع وقد أودعها الله بالطبيعة واقتبسها الإنسان وحاول الاستدلال على العلاقات التي تربط بينها وترجمها بصورتها الرياضية، وتعرف النسب الهندسية بأنها العلاقات بين طول وعرض (أو مساحة) لهذه المباني في مسطحاتها ثنائية الأبعاد أو العلاقات بين الحجوم ثلاثية الأبعاد فيها.

النسبة المقدمة عند الفراعنة يعتقد أنها استخدمت في مبانيهم، فالمثلث استخدم من قبل المعماريين الفراعنة في تخطيطاتهم، مع أن بعض المعماريين أنكروا تلك العلاقة والرابطة الا أن هذه النسبة للمثلث لا تزال تستخدم حتى الآن في عمليات البناء وضبط دقة الزوايا القائمة في المباني، وتم استخدام نسبة المربع كأساس لكثير من مجموعات المباني الكلاسيكية ومن ثم المثمن.

العمارة الإسلاميه والشكل المثمن

يعد الشكل المثمن الأساس في تخطيط اغلب المباني والفنون الإسلامية في الفترة الأموية ونسبة المثمن هي نسبه ناتجة عن المربعات المتكررة المتداخلة داخل

بعضها البعض والناتجة بتوصيل النقاط الناتجة من تقاطع الاضطلاع مع الأفكار أو من رؤوس المربعين المتداخلة.

و قد أعطت هذه الطريقة الهندسية للتخطيط الفنانين والفنيين والمعماريين المسلمين امكانات واسعة في التصميم، وهي تترجم أفضل نظام عملي هندسي متوفر يمكن استخدامه عندما تكون التطبيقات الحسابية غير ممكنه وبالإجمال فالنسب هي أحد طرق التوافق والجمال وهي دعاية يرتكز عليها التصميم والتخطيط وارتبطت مع الأساسات الرياضية بصوره العلمية والواقعية. وهذه الطريقة استخدمت من قبل جميع الحضارات على حد سواء.

طبوغرافية المدينة عبر منطقة المسجد الأقصى

كانت القدس القديمة قائمة فوق تلال مختلفة ومواقع منخفضة، حدودها الشرقية كانت عبر وادي (قدرون) الذي يلازمها ويربطها مع كل من جبل سكوبس وجبل الزيتون.

يرسم وادي جهنم حدودها الغربية وهو يجري عبر الجهة الغربية باتجاه الشرق وقد شكل هذا الوادي قاطعا بنيت عليه القدس القديمة عبر كل من حضارة العصر البرونزي المتقدم (٣٢٠٠ ق. م.) والعصر البرونزي (٢٠٠٠ق.م.) والعصر البرونزي (١٤٠٠–١٠٠٠ق.م.) حينها كانت القدس تعرف باسم (أوفل) وتعني الخيمة.

وقد أسهم التلاقي بين هذه الأودية في تحديد موقع القدس من الجهة الجنوبية كما وفر الربط بين (عين رجل) التي هي عين سلوان والتي كانت تعرف بعين العذراء وعين جوهن وحاليا كما ذكرنا تعرف بعين سلوان.

التداخل بين العصر البيزنطي والفتح الإسلامي عبر المنهج المعماري

نفذ الإمبراطور قسطنطين ما أمرته والدته القديسة هيلانه بإقامة أبنية دينية في كل من بيت لحم والقدس وهذا الأمر تم بعد انفصال الدولة البيزنطية عن الدولة الرومانية في عام ٣٢٤ م قسطنطين منح القدس اسما جديدا غير الاسم الروماني حيث أطلق عليها اسم (ايليا كوستنبتل)

عبر هذه الفترة التاريخية نشطت الأعمال المعمارية في القدس حيث تم بناء الكنائس والأديرة والمباني الدينية مما جعل المدينة مركزا هاما في عهد الدولة البيزنطية.

مؤرخو الدولة البيزنطية قالوا للإمبراطور قسطنطين يجب أن يكون لمدينة القدس نمطا معماريا وذي شخصية معمارية مختلفة عن العصور التي مرت بها المدينة عبر الفترات السابقة، لهذا تم إعداد وتصميم أول خارطة من الفسيفساء لعدة مدن فلسطينية ومن ضمن هذه المدن مدينة القدس.

ثم الكشف عن هذه الخارطة في إحدى كنائس مدينة مأدبا في المملكة الأردنية الهاشمية. وعبر وقائع هذه الخارطة سنحاول قراءة هندسية للمدينة في العصر البيزنطي والمتغيرات التي تمت في القدس في عصر الفتح الإسلامي.

خارطة مأدبا

سميت هذه الخارطة حينها بخارطة العصر الذهبي للقدس وقد تم تأريخ هذه الخارطة لفترة القرن السادس ميلادي اي قبل الفتح الإسلامي.

مساحة الخارطة الفسيفسائيه(٥٤×٩٣سم) عرفنا من التحليل ان شكل الخارطة كان مأخوذ من واقع عيون الطيور. حسب الخارطة تظهر المدينة في الخارطة عبر الشكل البيضاوي ومحاطة بسور قوي يحتوي عشرون برجا وبوابات كثيرة.

أما بوابتها الرئيسية فكانت باب العامود.

ما بين أعوام (١٨٦٧-١٨٧٠م) كشف شارلز ورن عن مقاطع متعددة من سور المدينة الذي يعود للعصر البيزنطي حيث تم الكشف عن جزء من هذا السور في الجهة الجنوبية من منطقة المسجد الأقصى.

التداخل الذي نقدمه عبر الحضارة البيزنطية من واقع ان هذا العصر يعتبر المدخل الترتيبي للحضارة والعمارة الإسلامية في القدس.

الوقائع التاريخية دلت على أن التداخل بين العصرين كان وثيقة العهد العمرية التي اعتبرت حينها بمثابة قانونا عاما في المدينة واستمر التعامل مع هذه الوثيقة حتى نهاية حرب الإفرنج

خارطة مأدبا أوضحت أن منطقة المسجد الأقصى كانت منطقة مدمره في فترة القرن السادس ميلادي ولا يوجد بها أي نمط معماري غير الباب الذهبي والذي أطلق عليه المسلمون باب التوبة.

الحدث الآخر كمن في الغزو الفارسي للقدس عام (٦٢٧م) حيث احرق الفرس الكثير من الأبنية العامه منها كنيسة (نيا) التي ذكرها المستشرقون وقالوا أنها كانت موجودة داخل منطقة المسجد الأقصى لكن الحفريات التي تمت في

جنوب منطقة المسجد الأقصى دلت على موقعها والذي كان قريبا من موقع عين سالومي أي في نزلات وادي القدرون

هذه المدلالوت الهامة التي تم قراءتها من خارطة مأدبا قدمت لنا مفاهيم تربط بين الحضارة والنمط في فهم الوقائع التاريخية والبيوجرافيا التي علمتنا كثيرا عن الوقائع البيزنطية التي نحاول ان نجد القواعد بين الأنماط المعمارية البيزنطية الواضحة في القرن السادس وبين المتغيرات التي تمت في العصر الإسلامي بعد فتح القدس أمام هذه الوقائع فإن القرن السابع ميلادي كان نهاية حكم الدولة البيزنطية في القدس وفلسطين وفيه كانت نهاية احتلال الفرس للقدس بعد أن تم تدمير الكثير من أنماطها المعمارية وفتح المدينة من قبل المسلمين.

كذلك فان عام ٦٣١م عام هام فيه انتصر الروم على الفرس حيث استرد هرقل الصليب المقدس من الفرس وقد بشر القرآن بهذا النصر عدا الرهان الذي تم بين أبو بكر وأحد من أهالي مكة. ونزلت الايه الكريمه عبر سورة الروم ﴿بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ الٓمٓ ﴿١﴾ غُلِبَتِ ٱلرُّومُ ﴿٢﴾ فِيٓ أَدْنَى ٱلْأَرْضِ وَهُم مِّنۢ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ ﴿٣﴾﴾ صدق الله العظيم.

كيف حدد المسلمين مواقع أبنيتهم المعمارية في القدس

نجد أن هذا التجديد عبر واقعتين:

الأولى عبر معجزة رسول الله للقدس عبر مفهوم الإسراء والمعراج.

والثاني عبر الوثيقة العمرية التي منحها خليفة المسلمين لصفرنيوس بطريرك القدس.

بعد أن سلم الخليفة عمر بن الخطاب مفاتيح المدينة وبهذا سمي صك الأمان الذي شمل حرية عبادة النصارى وأموالهم والمحافظة عليها عبر نصوص وثيقة العهد العمريه.

لهذا فإن اختيار الله لرسوله مدينة القدس كشاهده لمعجزة السماء عبر أحداث الإسراء والمعراج وكي تكون القدس المكان الذي يذهب إلية بعد فترة الحزن التي تعرض إليها الرسول من قومه.

إن هذه المعجزات دلت بوضوح على ان القدس كانت مدينة الحزن والجمال وفي هذه المرحلة فإن مباركة الله قد تمت عبر الربط بين الأرض والسماء في القدس من خلال معجزة كل من الإسراء والمعراج وقد اعتبرت تلك المرحلة المنهج العقائدي الكامل للفروض التي تلقاها رسول الله في السماء عن طريق معجزة المعراج، وأصبحت القدس الموقع الذي صلى به الرسول إماما في جميع الأنبياء وبهذا كانت هي القبلة الأولى التي صلى إليها المسلمون عبر اتجاههم في أداء فريضة الصلاة.

و هذا الحدث كان له منهجا في دراسة ما سمي في ما بعد بالعمارة الإسلامية التي أقيمت على قاعدة ثوابتها أن المسلمين اعتبروا رسالات الأنبياء امتدادا لرسالتهم.

مولد العمارة الإسلامية في القدس

بدأت مرحلة تنفيذية أخرى بعد قيام الدولة الأموية على يد معاوية بن أبي سفيان الذي أعلن عن المبايعة في القدس كي يكون خليفة للمسلمين عام (٦٦١م – ٤١هجري) وأعلن معاوية عن نقل مركز الخلافة من مكة إلى دمشق

ونالت القدس اهتماما من معاوية الذي صك أول قطعة نقدية في القدس عام ٤١ هجري واظهر عليها اسم القدس البيزنطي (ايليا) وفلسطين.

الدولة الأموية التي أقيمت عام ٦٦١ وانتهت ٧٤٩م هذه الدولة بدأت في دراسة منهج العمارة الإسلامية عبر منهج حضاري ولهذا فقد كانت هذه العمارة الأموية المولد والمنشأ والتصميم والتنفيذ بإقامة هذه الأنماط المعمارية في القدس بداية ثم انتشرت في أقطار الدولة الإسلامية.

الأمويون اعتبروا القدس حاضنه لمعجزتين إسلاميتين هما معجزة الإسراء والمعراج ولهذا يكن القول علميا كان العصر الأموي عصر عمارة وحضارة وفن وفتوحات واجتهادات واستقرار. وإذا أردنا أن نمنح هذا العصر صفة خاصة فان القدس كانت تلك الخاصة التي بدأت بها العمارة الإسلامية كنمط يضاهي تلك الأبنية البيزنطية التي كانت تغطي أنحاء القدس ما عدا منطقة المسجد الأقصى.

عبر التزام عبد الملك بوثيقة العهد العمري وكذلك التزام الخليفة معاوية بهذه الوثيقة التي كان احد الموقعين عليها كشاهد، فان قرار الخليفة عبد الملك بن مروان في البدء إقامة مبنى قبة الصخرة التي كانت الموقع الأول الذي بدا الأمويون بالإعداد له، مع العلم ان بعض المستشرقين قد تحدثوا عن إقامة أبنية وأعمال معمارية في القدس قبل العصر الأموي ولكن لم يتم اكتشاف أي نمط معماري قبل هذه الفترة.

اجمع الباحثون وعلماء العمارة إن قبة الصخرة كانت أهم انجاز معماري جمالي ظهر في العالم الإسلامي حتى يومنا هذا، إضافة لذلك فإنها كانت النقطة الأولى

في بداية هذا العالم ونعني علم العمارة والزخرفة في العصر الأموي مرتبطا عبر أنماطه بعقيدة الأمة.

الدراسات والحفريات التي تمت في منطقة المسجد الأقصى لم تقدم أدله عن وجود مسجد بني في عصر الخليفة عمر ومهمة عبادة بن الصامت كانت تدريس الدين الجديد والحكم بالعدل بين كل من الذميين والمسلمين.

النص الإلهي ربط بين البيت العتيق أي الكعبة والمسجد الأقصى والذي ورد في مقدمة سورة الإسراء كذلك حديث الرسول ﷺ حول الربط بين المساجد الثلاث في الإسلام حيث نقرأ من نص الحديث: «لا تشد الرحال إلا لثلاثة المسجد الحرام ومسجدي هذا والمسجد الأقصى» وهذه النصوص دلت على قيام الصلاة بالمسجد قبل ان يقام بناءه كذلك كانت القدس القبلة الأولى للمسلمين لمدة ستة عشر شهرا.

المادة التاريخية تحدثت عن وجود مسجد بني في عصر الخليفة معاوية و قد أكد الرحالة اركوف انه شاهد مسجد يتسع لثلاثة آلاف مصلي كان مبنيا من الخشب وبهذا تكون بداية كل من بناء قبة الصخرة والمسجد الأقصى التي تمت في عصر الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان الذي قام ببناء دولة إسلامية قوية.

اعتمدت كلا من العمارة والزخرفة وأبرزت التراث الإسلامي الذي كان يختلف عن النمط البيزنطي والروماني والساساني واليوناني كما زعم المستشرقون، لكن الأدلة تدحض هذه المزاعم من واقع ان نمط الزخرفة في الصخرة اعتمد على قاعدة الربط بين ظواهر الكون والطبيعة تجسيدا للقدرة الالهيه.

و هكذا قد كانت القدس المدينة التي جمعت ما بين قدسية السماء ومن العمارة والزخرفة ونمط الأبنية الكبيره التي لم تكن معروفه لدى المسلمين في عهد الخلافة الراشده

معماريا فقد كان المسجد الأقصى أول بناء كبير أقيم على نمط قاعدة مركزية يتوزع منها قاعات صغيره طولية ترتبط مع بعضها ضمن أروقه وأجنحة ومداخل، كذلك فقد كانت الصخرة تلك التحفة الهندسية لذا فقد سعى عبد الملك ان تكون القدس التي عرفت عبر ست وثلاثون اسما عبر الفترات الحضارية لهذا منحها اسما يختلف عن جميع المسميات وقد أطلق عليها اسم (بيت المقدس).

الحضارة الإسلامية أرست على ارض المدينة وقائع العلم والقانون الذي كان بدايته المحافظة على جميع الأنماط التي كانت قائمة ولم يلغ الإسلام الإرث الديني للأمم السابقة.

الموقع الذي بنيت عليه قبة الصخرة

طبوغرافية الصخرة:

تعتبر الصخرة نقطة الوسط في منطقة المسجد الأقصى وهي ذاك الصحن الصخري الذي يتكون من صحن مربع، غير منتظمة الشكل، من هذا الواقع تكونت الساحة العليا أو المربع العلوي الذي يحتضن موقع الصخرة، وقد أطلق عليها علماء العمارة مربع مفروش بالبلاط الحجري.

يبلغ طول هذا المربع من الشمال للجنوب أكثر من عرضه من جهة الشرق والغرب وارتفاعه أحيانا يزيد عن ثلاثة أمتار بسبب الطبيعة الكنتورية للموقع،

وفي وسط هذا المربع تقع الصخرة التي تبرز إلى الأعلى من واقع شكل الكهف والذي يعتبر العلامة المميزة في علوها، هذه الصخرة ليست ذات مساحة كبيرة إذ يبلغ طولها ١٧,٥م بعرض ١٣,٥ وارتفاعها ١,٥ م تقريبا.

قدسية الصخرة تظهر من واقع الحدث المكاني وحيث كانت مكان عروج الرسول ﷺ الى السماء.

المستشرقون تحدثوا عن الصخرة عبر منظور أسطوري، وإذا حاولنا أن نلقي الضوء حول قدسية الصخرة عبر الأديان، نجد أن اليهود يركزون عليها كموقع الذبح إذ يعتقدون أن إبراهيم عليه السلام قد أمر بأن يذبح ابنه اسحق عليها لهذا يطرحونها كموقع لهيكلهم الصغير ويطلقون عليها الأركه الذي يحوي تابوت العهد حسب المعتقدات اليهودية.

الحفريات الكثيرة التي أجريت عبر شبكات الأنفاق من تحت الصخرة عبر ساحة المسجد الأقصى والصخرة لم تقدم دليلا واحدا على ما طرحه علماء التوراة وعلماء الآثار.

عبد الملك بن مروان بنى قبة الصخرة كنمط أسلامي له مدلول علمي مرتبط بحدث عرفته الدنيا وهو معراج الرسول الى السماء من موقع الصخرة.

بناء قبة الصخرة حسب المعطيات القائمة هندسيا ومعماريا فإن بنائها لا يخالف نصوص العقيدة الإسلامية ففي البداية كانت بناية رمزية ولم تبنى كمسجد والدليل على ذلك مساحتها وأروقتها وشكلها.

لقد خص الله عز وجل فلسطين بمكانة خاصة حيث ربط الله أرضها بالمباركة مع البيت العتيق في مكة وقد برزت هذه الخصوصية عبر منهجين:

الأول: تمثل ببروز الأقصى أولى القبلتين للمسلمين وكثالث للحرمين الشريفين.

الثاني: فكانت عبر المعجزتين الزمنيتين وهما الإسراء والمعراج.

ولهذا فان الشواهد تقول ان الربط بين كل من قبة الصخرة والمسجد الأقصى وفلسطين هو رباط رباني فرض من قبل الله عز وجل على الأمة الإسلامية وهذا الفرض احتوى على الشمولية الكاملة عبر الأمر الإلهي ببناء المسجد الأقصى ولكن عبد الملك أضاف بناء قبة الصخرة كي تكون الشاهد الثاني عبر المعجزة الإلهية.

عبد الملك بدأ ببناء قبة الصخرة عام ٦٩ هجري وأتمها عام ٧٢ هجري اي ما بين عام (٦٨٨م-٦٩٢م).

أما فيما يتعلق بما أورده اليعقوبي والمقدسي البشاري حول بناء قبة الصخرة من قبل عبد الملك حيث اعتبر أن هذا البناء كان ذو نظرة سياسية وليست نظرية دينية، لكن من خلال البحث وجد أن ما قام به عبد الملك من أعمال في ارض الدولة الإسلامية كان يدحض هذا الادعاء بداية صك القطع النقدية الإسلامية والتي أصبحت فيما بعد بالدينار الإسلامي وأجرى الإصلاحات الإدارية وإنشاء الدواوين كي تكون هذه الدولة ذي مبرزات هامة عبر إدارتها للولايات ومنها القدس.

بدأ عبد الملك بإقامة الأبنية الكبيرة كي تكون قاعدة نمطية تمثل الفكر الإسلامي، اليعقوبي طرح مفهوما يقول ان عبد الملك ألغى فريضة الحج عبر بنائه كل من الصخرة والمسجد الأقصى وقدم أدلة حول الأروقة الدائرية في الصخرة على أنها نمطا أقيم من أجل الطواف بالصخرة لكن عبد الملك عبر

مهندسيه قدم هذا النمط كي يكون دليلا آخر يخالف النمط الكنسي بداية، وثانيا قدم عملا معماريا يستطيع الزائر الى موقع الصخرة من أن يتجول بحرية تامة عبر الحركة الدائرية التي لا تترك زحمة في الموقع المعماري الضيق أثناء مشاهدات الزوار لتلك اللوحات والإبداعات وزد على ذلك من طبيعة موقع الصخرة المركزي قد حكم ذلك التخطيط الهندسي.

مهندسو عبد الملك رجاء بن حيوه الكندي الفلسطيني وهو من سكان بيسان والثاني يزيد بن سلام وهما من أهل فلسطين قد نفذوا ما أراده الخليفة من أن يقام ويبنى على أرض القدس وفلسطين من قراءة هندسية لنمط قبة الصخرة يبرز أمامنا ذاك الارتباط في العقيدة بداية بين الشكل الثماني الخارجي والذي لم يظهر في أي أبنية عامة إلا في الصخرة مع العلم انه ظهر في بعض الكنائس لكن بروزه كان في الجزء الداخلي من الكنائس وقد ظهر هذا الشكل في كل من كنيسة القيامة وكنيسة مريم على جبل جرزيم في نابلس.

مهندسو عبد الملك، قدموا الشكل الثماني كإطار خارجي للمبنى عبر الرمزية لحملة العرش الإلهي حيث نقرأ النص في القرآن ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ ﴿١٧﴾﴾ صدق الله العظيم.

وبما أن معجزة المعراج ربطت ما بين السماء والأرض فان قاعدة عبد الملك لم تكن مخالفة للعقيدة.

من خلال البحث عرفنا أن المنهج العلمي الهندسي لموقع معماري لا يخالف الفهم الذي يربط بين العلم والعقيدة.

وكما فهمنا من أدبيات عبد الملك فان عقيدة الإنسان هي التي تجعل له الحافز كي يبني أبنية كبيرة يعبر من خلالها عن مضمون ما يؤمن به.

التخطيط لبناء قبة الصخرة

تتكون قبة الصخرة من ثلاثة إطارات مركزية كل في داخل الآخر مشكلة ثلاثة فراغات مركزية.

الإطار بين الأطر الخارجية ظهر عبر الشكل المثمن في حين ان الإطار المركزي قد اتخذ الشكل الدائري بقطر بلغ (٢٠ , ٤م) تقريبا وهذا القطر احتوى بداخله الصخرة المقدسة ويكون حاضنا لها مشكلا بذلك نواة تخطيط مبنى قبة الصخرة.

الإطار الخارجي

هذا الإطار يتكون من ثمانية أسطح سماكتها (٣ , ١م) أربعة منها مواجهة للجهات الأربعة (شرق- غرب، شمال- جنوب) ويبلغ طول كل سطح منها حوالي (٥٩ , ٢٠ م)تقريبا مع وجود بعض اختلافات بالسنتمترات بين أضلاعها، ارتفاع تلك الأسطح حوالي (٥ , ٩م) باستثناء حاجز السقف الذي يبلغ ارتفاعه حوالي (٦ , ٢ م) وبهذا يصبح ارتفاع الأسطح الخارجية لقبة الصخرة حوالي (١ , ١٢م) وكل سطح من هذه الأسطح يحوي سبعة تجويفات تنتهي بأقواس نصف دائرية والتي ظهرت عبر الشكل المدبب بعد أن تم كسوتها ببلاط القيشاني في العصر العثماني بينما كانت مكسوة في النمط الأول بالفسيفساء.

الفجوه الوسطى من كل سطح احتوت على باب بعرض (٥٥ , ٢م)بارتفاع (٣٥ , ٤م) تؤدي الى داخل المبنى وعلى جانبيه ثلاثة شبابيك من كل جهة،

وأطراف جميع الأسطح الثمانية مغلقة في الأصل أما الأسطح الأربعة الأخرى التي تواجه الجهات (شمال -شرق)و (شمال غرب) و (جنوب شرق) و(جنوب غرب) قد احتوت جميعها على سبعة تجويفات تضم سبعة شبابيك، وكلاهما تنتهيان بأقواس متطابقة تماما.

رأي المستشرقين والباحثين حول نقاط التشابه بين مبنى كنيسة القيامة وقبة الصخرة

كل من كرسول وكارمن جانوا وغيرهم ذكروا أن مقاس القطر الداخلي للإطار المركزي قد تم اقتباسه من كنيسة القيامة، معتمدين على رواية المقدسي أحد جغرافي القرن العاشر الميلادي وتطابق الأقطار لكل من قبة الصخرة وقبة كنيسة القيامة.

ولكن نسي أولئك الباحثين من أن قطر الإطار الداخلي لقبة الصخرة قد حدد بدلالة الصخرة الطبيعية المقدسة التي هي ذات إطار غير منتظمة، وأن قطرها الحالي يوافق تماما أقل قطر يمكن استخدامه بحيث لا تخرج الصخرة عن حدوده أو يكون اكبر مساحة من الصخرة ذاتها، ومن المؤكد أن هذا القطر قد حدد من منطلق الوضعية للصخرة المقدسة وليس مفروضا عليها بدلالة تخطيط خارجي، ومطابقة القطر مع كنيسة القيامة جاء بمحض الصدفة لموقع مساحة الصخرة المقدسة كما ذكرنا ومن هنا نخرج بخلاصة مؤكدة تقول ان الصخرة المشرفة ووضعيتها كانت الوحدة الأصل في تخطيط قبة الصخرة، والأساس المحدد الذي انبثق وتبلور عن هذا المخطط بشكل يتفق وطبيعة الصخرة والوظيفة التي ستؤديها.

العناصر المعمارية في قبة الصخرة

تحوي قبة الصخرة على العديد من العناصر المعمارية الرائعة والتي يعود بعضها إلى فترات حضارية حيث تم تجميع هذه العناصر من مباني تعود لتلك الفترات.

لكن المعماريين أبدعوا في استخدام هذه الأنماط حيث عملوا على ملائمتها مع العناصر المعمارية الجديدة التي برزت في قبة الصخرة.

ان إعادة استخدام هذه الأنماط لا يعني أن المهندسين المسلمين لم يكونوا قادرين على تصميم واستنباط أشكالهم الهندسية والمعمارية الخاصة بهم، لكن أمام الظروف التي رافقت بناء قبة الصخرة فكان لا بد من تقليل الفترة الزمنية في عمليات الإنشاء والتنفيذ إيجاد قاعدة تقدم تجانس بين هذه الأنماط، كان يحتاج الى قدرات إبداعية ضخمة في معظمها كانت تفوق الانتشاء من الأصل كذلك إجراء عملية ملائمة لتلك العناصر المصممة ضمن التخطيط السابق عبر التخطيط الجديد وفرت كل من الناحية الجمالية والإنشائية على حد سواء.

قبة الصخرة والمستشرقون

بالرغم مما قدمه المستشرقون عن هذا المبنى فتارة يقولون انه مبنى روماني أو بيزنطي أو ساساني، فان تلك التقولات لم تغير أي شيء في المبنى لأنه لا يوجد مبنى يشابهه على الإطلاق كان قائما قبل الإسلام، وهذا يشير الى أن النمط إسلامي المولد.

أما حول ظاهرة الاقتباس والتمازج بين الحضارات فكانت ظاهرة معروفة ولكن المعماريين المسلمين لم يعملوا عبر قاعدة الاقتباس أو التقليد لأنها كانت محرمة عليهم ولهذا نسأل.

هل استخدام مخلفات أحجار لمباني سابقة هي قاعدة الاقتباس؟

نقول كلا، لأن الإنسان لا يزال يبني ضمن الإمكانات والوسائل المتاحة بمواد متوفرة محليا قدر الإمكان وان استخدام الأعمدة والحجارة من المباني السابقة كان ضرورة حتمية لسرعة إنشاء هذا المبنى وإيجاد ذلك النقل المعماري الجديد في بيت المقدس وكذلك إعادة استخدام هذه الأعمدة والحجارة ليس بالأمر السهل لأنه يحتاج الى جهد أكبر وقدرات إبداعية هائلة لجعل هذه المواد تلائم ذلك التخطيط الجديد، وهذا لا يمكن ان نسميه اقتباسا.

الحضارة البيزنطية استخدمت بقايا مباني العصر الروماني، والعصر الروماني استخدم بقايا العصر الهيرودي الذي استخدم بقايا العصر اليوناني وجميع الحضارات استخدمت بقايا الحضارات الأخرى، أمام هذه الوقائع نصل الى موقف يقول لقد قام المسلمون بتطوير وابتداع أشكال جديدة ونماذج في التصميم والتشكيل الجمالي الذي اتفق وعقيدتهم الإسلامية والذي ظهر وكأنه نمطا مميزا عن الحضارات السابقة على الإطلاق.

كيف طرح الفنان المسلم نظريته الجديدة عبر أنماط الزخرفة والنقش في قبة الصخرة

إذا كانت شبه الجزيرة العربية من الإسلام والموطن الأول لفنه، فان مختلف الأقطار الإسلامية أسهمت جديا في تطوره وازدهاره لهذا كانت الحضارة الأموية أول مدرسة إسلامية قدمت الفن التفاؤلي الذي برز في لوحات قبة الصخرة والذي كانت قاعدته تظهر تجاوز الإنسان وعصره،

وتميز هذا الفن بكونه كالحياة، فقدم لنا آثار التأمل والتفكير اللذين سعى الفنان المسلم ان يقدم من خلالهما الجمال وتعطش هذا النمط الى إبراز الصفاء والهناء عبر نمط الزخرفة والنقش.

لقد ظهر الفن الإسلامي في الحضارة الأموية كمقدمة لأبرز أنواع من الحضارات والفن له خصوصية من واقع النمط الإسلامي.

ويمكن أن نقسم عوامل ظهور هذا الفن الى ثلاث عوامل:

١. **العامل الجغرافي:** والذي انبثق عن تلك البيئة التي لها الحس والجمال
٢. **العامل التاريخي:** برز في خلق حس حضاري لهذا الفن
٣. **العامل الديني:** من خلال أثر ظهور الإسلام في خلق فكر تميز بالشعور الإنساني والنفحة الروحانية.

الفن الإسلامي في القدس ظهر وكأنه مصطلح عبر عن مظهر حضاريا جديدا وذلك بتعبيره عن مظاهر الحضارة الإسلامية، وهذا النمط ظهر في لوحات الفسيفساء التي لا زالت موجودة في قبة الصخرة والتي تعبر عن هذا المدلول الثقافي.

هذا الفن تجنب التجسيد ولم يتعامل هذا الفن فيما يتعلق بالجسد والمادة وهذه الأنماط تمثل قاعدة الفن التجريدي او ما يسميه البعض بالتوحيدي.

من هنا يمكن أن نقسم الزخرفة في قبة الصخرة الى ثلاثة أقسام:

أ. لوحة الفسيفساء

ب. نقش الصفائح البرونزية والذهبية

ت. زخرفة جسور الربط والألواح الرخامية

المستشرقون اعتمدوا عبر تحليلاتهم من قاعدة الفن الإسلامي اعتمدت معيار المشابهة ونحن نقول ان هذا الفهم خاطئ.

أولا تجاهلوا ان لكل فن مفهومه الجمالي الذي يعبر عنه، ولكل فن فلسفته الجمالية الخاصة به والتميز بها، المستشرقون قالوا ان العرب الذين قدموا من الجزيرة لم يكونوا على دراية بتقنيات صب الفسيفساء وإبراز فنونها وجمالياتها، وأسهب المستشرقون بقولهم من ان الفن الإسلامي غير قادر على محاكاة الطبيعة في حين ان لوحات فسيفساء قبة الصخرة خير شاهد على محاكاة الطبيعة، فلوحاتها دلت على جماليات فنية فيها الكثير من الحضارات الناجحة مع غيرها من أنماط الفنون الأخرى.

هذه اللوحات الفسيفسائية قدمت قاعدة تدل على الاستجابة بمقتضيات الحاجة الجمالية التي هي إبراز الحياة وكأنها متاع الغرور عملا بقوله تعالى: ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ ﴿١٨٥﴾﴾ صدق الله العظيم

لهذا سعى الفنان المسلم الى تجنب الحياة المادية الزائلة وتطلع عبر منهجه الى المطلق وقدم من خلال هذا المطلق القدرة على تحويل العنصر الطبيعي الى عنصر زخرفة جمالي وكذلك قدمت هذه اللوحات تعبيرا عن (المالانهاية) أي ان المؤمن يكرر باستمرار لفظ خالقه مما جعل هذا الأسلوب فنا بالغ الدقة فيه درجة

الإعجاز، كذلك فقد قدمت هذه اللوحات العنصر التعبيري المتجه الى تمام المعنى والفنان قدم العنصر التزيني لأنه كان يتجه الى الحس والتي من قاعدته تجنب الفراغ الذي يبتر الخوف، وهذا الفنان اظهر عبر أسلوبه من انه اختار من كل بستان زهرة ومن كل زهرة ثمرة وحشد في عمله كل العناصر البنائية والوحدات الزخرفية والزخارف الكتابية التي أسهمت في تحقيق إبداع فني أصيل، وعلى الرغم من تعدد أنواع المواد وأشكالها وحجومها وعناصرها وتقسيم السطوح الى ساحات هندسية مختلفة تزينها وحدات زخرفية متكاملة مع غيرها إلا أن هذا التنوع قدم لنا عنصرا كاملا في حد ذاته، والفنان المسلم قدم فكرة لم يقدمها فنان الحضارة من واقع ترابط الأشكال مع بعضها البعض عبر وحدة التنوع.

ان الرد على ما تطرق إليه الكثير من المستشرقين حول هذه الزخارف والرسومات نجد أنهم قد نسبوا هذه الأنماط الفنية الى الساسانية والبيزنطية والرومانية وغيرها ولهذا وجدنا ان الرد على هؤلاء من خلال أسلوب عمل فنان قبة الصخرة الذي يعمل من خلال قاعدة تربوية هامة وهي (ان الأعمال جزء من الإيمان) أي أن الإيمان يزيد بالطاعة وينقص بالمعصية، فلو خالف الفنان المسلم هذه القاعدة فقد يكون قد استخدم أسلوب النقصان وعندها ينال المعصية لان النقصان غير مألوف في الفكر الديني الإسلامي كذلك أسلوب العمل في قبة الصخرة قدم لنا صناعه ولكنها ليست صناعة النحت، بل صناعته كانت عبر ابتكار الزخرفة الواقعية، ولهذا فان فنان قبة الصخرة قدم لنا أسلوبا أظهر فيه الخيال والظل ومنحهما اللونين الأخضر والأزرق واستخدمهما في إظهار قطوف العنب التي أخرجها عن الساق من كل الجوانب.

ما طرحه كل من بيشم وايالون وجربار حول منهج الفنان المسلم حيث ادعى هؤلاء بان هذا الفن لم يعرض الحقائق لأنه لم يصل إليها فهذا الطرح كان طرحا ميثولوجيا.

هؤلاء الباحثون لم يفهموا قاعدة نمط الزخرفة التي منهجها ارتقاء العقل يدفع الفنان الى مستوى التأمل والنظر والتفكير في آفاق الكون، أمام هذه المداخلات يمكن ان نلخص لوحات الفن الإسلامي في قبة الصخرة عبر هذه الوقائع.

ان اغلب العناصر والتطورات الفسيفسائية والتي لا زالت موجودة في قبة الصخرة كانت ترمز الى السماء والأرض والموت والبعث ويوم الحساب والى شجرة المياه أو نافورة الحياة والجنة، كذلك استخدم الفنان الشكل المجنح المرتبط في اغلب الأحيان مع التاج وكأنه يرمز الى الملائكة في السماء حيث يضعون تيجانا على رؤوسهم.

فهذه التطورات الفسيفسائية في قبة الصخرة كانت تنبع من الأفكار القرآنية التي وردت في كتاب الله، ولهذا كان الخليفة عبد الملك أوجد مدرسة فنية جديدة عبر بناء قبة الصخرة التي كمظهر عامي خلاق لأنماط معمارية جديدة ثم إقامتها في القدس وبالذات في منطقة المسجد الأقصى مؤرخ عبد الملك (الطواف) قال ان عبد الملك اشرف وتابع كل فكرة معمارية وتخطيطه لقبة الصخرة.

المسجد الأقصى معماريا

أقيم المسجد الأقصى في القرن السابع وكانت العمارة الإسلامية لاتفتقد لتقاليد ذاتية كما يقول مؤرخو البيزنطيون وعلماء الآثار اليهود.

ان ادعاء بعض العلماء بأن النمط الكنسي هو النمط الذي صمم في المسجد الأقصى هو ادعاء مرفوض لأن نمط بناء الكنائس كان يعتمد على قاعدتين الأولى إظهار المبنى بالمقطع العرضي أكثر من المقطع الطولي وأحيانا بالعكس.

لكن مخططي المسجد الأقصى اعتمدوا على مقطع عرضي واسع ومقطع طولي يستوعب تلك الأروقة والمداخل التي تمثل هذه القاعات المفتوحة والتي برزت عبر وجود تلك الدعمات والأقواس التي حملت تلك الأروقة والتي كان عددها في النمط الأول خمسة عشر رواقا.

مخطط المسجد الأقصى ومع مرور الزمن أصبح القاعدة التي يقارن بها مع بناء مساجد أخرى ومن هذه المساجد، المسجد الأموي بدمشق كما تعامل المسلمون مع هذا النمط مع المساجد التي أقيمت على مباني كانت تخص كنائس في العصر البيزنطي، إضافة الى ذلك فقد تم إضافة أشكال معمارية للزينة لأول مرة في العصر الإسلامي في كل من قبة الصخرة والمسجد الأقصى عبر محاولتنا في التعرف على الكيفية التي أقيم بها المسجد الأقصى.

من واقع أن شكل المبنى قد تعرض للتغير والإخفاقات عبر الفترات التاريخية التي مر بها المسجد الأقصى، كذلك فان البقايا التي تم العثور عليها كانت تحتاج الى دراسة وتقيم حتى يمكن التعامل معها لذلك اعتمدنا بهذه الدراسة على الأنماط الهندسية والزخرفية وربطها مع بعض.

من هذا الأسلوب وصلنا الى مفهوم يقول أن نقص المعلومة كان مقصودا، حيث اهتم كثير من الكتاب والحجاج تقيم الصخرة، ولذلك كان وصفهم

للمسجد الأقصى غير مكتمل، ولكننا نقول إن المسجد الأقصى له مكانة هامة جدا وهذه المكانة ليست أقل من مكانة قبة الصخرة التي سلط عليها علماء الاستشراق الضوء واعتبروا أن الصخرة هي المسجد الأقصى.

المؤرخون المسلمون الذين اعتمدوا الجماليات وأنماط الفن التي ظهرت في قبة الصخرة وركزوا عليها أبحاثهم وإصداراتهم، وبقي المسجد الأقصى بعيدا عن دراسة أنماطه وبقاياه التي تعرضت لأكثر من سبعة هزات أرضية متلاحقة.

النمط الأول للمسجد الأقصى:

كان هذا النمط في عصر الخليفة معاوية حيث تم إقامة مسجد بسيط، كان عبارة عن ساحة مغطاة بأجدع الأشجار والنخيل والخشب وكان سقفه من البوص ومساحته كانت تتسع لثلاثة آلاف مصلي، الرحالة ذكروا ان موقع المسجد كان قريبا من المسجد الحالي وكان يمتد شرقا باتجاه سور القدس الحالي عبر الساحة المفتوحة والتي هي جزء من المسجد الأقصى.

النمط الثاني كان أمويا

لم يبق من مسجد عبد الملك سوى جزء من الحائط الجنوبي وقد استخدمت تلك البقايا التي وجدت في الجهة الجنوبية وكذلك نمط المسجد الأموي في دمشق الذي نعتقد ان نمطه الهندسي والمعماري نسخة معدلة عن المسجد الأقصى.

البقايا التي وجدت في الواجهة الجنوبية لم يدمرها العباسيون حينما رسموا المسجد الأقصى بعد الهزة الأرضية عام ٧٤٧م.

النقطة الهامة في هذا البقايا هي البوابة المزدوجة التي كانت تعتبر المدخل الرئيسي للمسجد في الجهة الجنوبية.

عبد الملك أراد أن يكون المسجد الأقصى مركزية القدس لهذا فقد تم تخصيصه كي يكون نقطة التجمع والصلاة الجامعة.

بني المسجد عبر مقطع طولي أقيم على أقواس اصطناعية ساهمت في إقامة البناء من خمسة عشر رواقا، في الجهة الغربية كان يوجد سبعة أروقه والجهة الشرقية سبعة أروقة يفصل بينها الباب الكبير الرئيسي وهذا الباب عبارة عن رواقا يحمل القبة التي توجد في وسط المسجد وعندما تعرض المسجد الأقصى للهزة الأرضية عام (٧٤٧م) فقد تم تدمير الجزء الغربي منه كاملة وبقي جزء من الجهة الشرقية وبعض البقايا في الجهة الجنوبية.

النمط الثالث عبر النمط العباسي

من مرتجعة السجلات التي زودنا بها المؤرخون والتي لم نجد فيها شروحات حول الأنماط المعمارية التي مر بها المسجد الأقصى، لكن ما قدموه كان عبارة عن أحداث وأعمال تمت في كل من الصخرة والمسجد.

عبر هذا البحث اعتمدنا على دراسة الأنماط الأثرية التي قدمتها الحضارات الإسلامية عبر الفترات التي كانت بها القدس.

العصر العباسي في القدس عام (٧٥٠م) بعد ان سقطت الدولة الأموية.

المؤرخ المسلم جلال الدين المهدي الذي هو مؤرخ عباسي، هذا المؤرخ عاش في القدس ما بين (٧٧٥م-٧٨١م) وقدم تفاصيل عن ساحة المسجد الأقصى من واقع طوله وعرضه المهدي عبر مؤرخه ذكر ان نقل مركز الخلافة من دمشق الى بغداد، ترك القدس بعيدة عن التأثر بالحدث.

الخليفة العباسي المهدي هو الذي قام ببناء المسجد الأقصى بعد ان ضربته الهزة الأرضية التي حصلت في القدس ومما لاشك فيه فقد كان هناك كثير من الترميمات في منطقة المسجد الأقصى، فان بريشم فحص كل الأقواس والأعمدة والدعمات التي كانت تربط بين هذه الأنماط ولكن ما قدمه كارمن جانو أكد أن المسافة بين كل من الأعمدة والأقواس والدعمات كانت غير متطابقة وهذا ما دل على أن العباسين تعاملوا مع البقايا الأموية ورمموا ما أمكن ترميمه.

خطوط شكل المسجد الأقصى عبر أبعاده الغير اعتيادية

الجغرافيون الذين تحدثوا عن المسجد الأقصى في فترة القرن العاشر وحتى القرن الثاني عشر هؤلاء الجغرافيون قدموا وصفا للمسجد الأقصى.

يعتبر المسجد الأقصى أكبر مسجد في العالم الإسلامي بعد مسجد قرطبة، يتمتع المسجد عبر أبعاده الملحوظة والكبيرة حيث يمتد على مسافة (٤١٠٠م) وهو أكبر بضعفين من كنيسة القيامة وأكبر بالثلث من كنيسة المهد التي بنيت في مدينة بيت لحم.

طول مبنى المسجد يصل الى (٨٠ م) وعرضه يصل الى (٥٥م) وهذه القياسات لا تشمل المباني الملحقة بالمسجد.

نتيجة لهذه المتغيرات قمنا بأعمال مساحة تامة لمرافق المسجد

الأقصى فوجدنا عددها ثلاثة عشر مرفقا هي:

١ – الواجهة الرئيسية ٢ – القاعة الوسطى

٣- القاعات الجانبية
٤- قاعة القبة
٥- مسجد عمر
٦- مسجد الربعين
٧- محراب زكريا
٨- مسجد النساء
٩- مسجد المغاربة
١٠- المتحف الإسلامي
١١- الأقصى القديم
١٢- التسوية الشرقية
١٣- القاعات في الجهة الجنوبية.

وبهذا نكون قد قدمنا مداخلة حول الأنماط المعمارية التي أقيمت في منطقة المسجد الأقصى حتى يومنا هذا مع العلم أن المتغيرات التي تمت كانت من أثر الهزات الأرضية التي ضربت القدس وفلسطين وكان آخرها عام ١٩٢٧م.

هذه الترميمات والإصلاحات قدمت لنا التفاصيل الهامة عن المسجد الأقصى ومرافقه عبر ساحاته العليا والسفلى.

ﮧﮧﮧ

الباب الأول

الفصل الأول: فسيفساء قبة الصخرة المشرفة عبر المرجعيات الإسلامية والباحثين الغربيين

تكمن الأهمية في طرح هذه البحوث لمناقشة الأنماط التي تحتوي على مجموعة من الكتابات والمعلومات، إحدى هذه الأنماط هي فسيفساء قبة الصخرة المشرفة، من خلال تلك الأنماط أقمنا على أرض فلسطين صرح العدالة، وتعاملت الأمة مع محدثات الأمور.

لو أجرينا مقارنة بين ما كان في ذلك العصر وما نحن فيه اليوم نجد ان القوة التي كانت تحكم فلسطين هي اقوي من القائمة الآن / ولو سلمت الأمة بالمتغيرات لما كان هناك صخرة ولا مسجد أقصى، فعلى مدى تسعين عاما حرم المسلمون من الصلاة في المسجد الأقصى أو حتى زيارته وتحول كلا من المسجد الأقصى والصخرة إلى مقرين من مقرات الصليبين حيث أصبح المسجد الأقصى مقرا لملك الصليبين فريدريك وبودوان، والصخرة أصبحت كنيسة لفرسان الهيكل.

أجرى الصليبيون تغيرا جذريا على مبنى الصخرة من الداخل، ولكنها بقيت وليس كما قالوا إنها صخرة (الموريا) لكن الصخرة لم تعرف بخصوصيتها إلا من معجزة المعراج والأقصى من معجزة الإسراء.

لقد كان المعماريون السوريون من امهر الشعوب في صناعة الفسيفساء وصبها وذلك تم من خلال دراستهم للعمارة البيزنطية لهذا فقد كانت هناك مدرسة

سورية متخصصة بالفسيفساء ويمكن القول أن هناك شركات ومصانع متخصصة في الفسيفساء.

من أهم المدن التي عمل بها السوريون وبنوا على كنائسها وقصورها أنماطا من الفسيفساء في الفترة التي سبقت الإسلام هي أنطاكيا – الأديسا – غزه – القدس – بيت لحم – نابلس كذلك مدينة اللد

لهذا لو حاولنا أن نناقش ما كتبه المؤرخون المسلمون عن أنماط الفسيفساء في الصخرة والمسجد الأقصى ابتداء من القرن السابع حتى نهاية العصر العثماني فسوف نجد أن الشروحات والمداخلات حول هذه الأنماط قد بدأت من القرن الثامن الميلادي، وكان أول من كتب عن الفسيفساء هو المؤرخ الخليل بن أحمد (عام ٧٩١م) ، عبر ما ذكره عن الفسيفساء حيث عرفها بأنها مادة مصنوعة من الزجاج والحجارة الصغيرة التي يتم صفها مع بعضها وبذلك تمنح المشاهد شكلا هندسيا مهما، عبر ألوان متعددة تعبر عن خصوصية التلوين والتكتيك، أما الألوان التي كانت تظهر في تلك اللوحات هما الفضي والذهبي.

البلد هري:

كتب عن الفسيفساء في القرن التاسع وذكر أن الوليد بن عبد الملك كتب إلى عمر بن عبد العزيز الذي كان حاكما للمدينة المنوره طالبا منه أن يبدأ بتجديد المسجد النبوي، وادخال الإصلاحات عليه، ويذكر البلدهري أن الوليد عبر رسالته إلى عمر بن عبد العزيز (لديك المال والفسيفساء والرخام واني مرسل إليك ثمانين روميا وقبطيا وهم من مواطني سوريا ومصر).

اليعقوبي سنة (٨٧٤ م) قدم القصة عن مسجد المدينة بطريقة اتفق بها مع الواقدي حيث قالوا:

ان الوليد أرسل إلى إمبراطور (رم والمقصود روميه) وهي مدينة تقع بالقرب من العراق – فقد طلب الوليد من الإمبراطور انه يريد إصلاح جامع الرسول ﷺ في المدينة المنورة ويريد مساعدته وبذلك أرسل الإمبراطور إلى الوليد ألف مثقال من الذهب ومائة عامل من المختصين بأعمال الفسيفساء وأرسل الوليد بدوره هذه المواد والعمال إلى عمر بن عبد العزيز لإصلاح المسجد، وقد انتهى العمل سنة (٧٠٨-٧٠٩ م) أي في سنة ٩٠ هجرية وهو عصر الوليد.

عندما هدم الوليد الكنيسة التي بنى عليها المسجد الأموي، وكان قد اشتراها وجدت هذه الروايات حولها أولها ملك اليونان كتب إلي الوليد ذاكرا له (أبوك – ويقصد به عبد الملك قد وعد بترك الكنيسة بدون اعمار ولهذا أجدك قد سويت أرضها، إذا صح ذلك فانك على خطأ، وإذا أكملت ذلك العمل فأنت كمن ينقض الاتفاق) .

الدينوري سنة (٨٩٥) تحدث عن نواة الفسيفساء وترميم جامع المدينة حيث قدم لنا هذا النص:

الوليد كتب الى بطريرك اليونان بأنه قرر ترميم المسجد النبوي للمدينة وطلب المساعدة منه، لهذا فقد أرسل البطريرك إليه أمتارا من الفسيفساء وأربعين (وشق) وهو وزن العملة، وقد أرسلها الوليد الى عمر بن عبد العزيز، ويقول ابن الفقيه (٩٠٣م) عندما دمر الوليد الكنيسة ملك رام كتب له (أراك قد

دمرت الكنيسة التي وعد أبوك بترميمها اذا صح ذلك فاني أطالبك أن تلتزم بما أقره أبوك) هذا النص ظهر أيضا في ابن عساكر صفحة (٢٣٤).

ابن روسته (٩٠٣م) قال: ان الوليد بن عبد الملك أرسل الرسالة الآتية الى إمبراطور رام هذا نصها: (نحن نرغب بترميم مسجد رسول الله ﷺ في المدينة المنورة) طالبا منه المساعدة، لذا كان الجواب أرسل إليك عمال وفسيفساء، وكان عدد العمال عشرين عاملا والبعض قال أرسل إليك عشرة عمال وهم أحسن من مائة وكمساعدة أخرى أرسل (٨٠) ألف دينار أيضا أرسل عددا من السلاسل التي كانت تستخدم في تعليق القناديل.

أما مؤرخنا الكبير ومفسر القرآن الكريم (الطبري) سنة ٩١٥ م ، فقد قدم الحادثة كما يفعل برواية الحديث حيث قال:- عن محمد عن موسى بن أبي بكر عن صالح بن كيسان أنه في عام (٨٨ هجرية)

المصادف شباط من العام ٧٠٧ م تعرض جامع رسولنا ﷺ في المدينة المنورة الى انهيار.

الوليد أرسل الى صاحب رم معلما إياه بأنه أصدر أمرا بالبدء بإصلاح وترميم المسجد وطلب من صاحب رم المساعدة، الآخر بدوره أرسل مائة ألف مثقال من الذهب ومائة عامل من العمال المهرة وكميات من الفسيفساء، وقد جمع هذه الكميات من الفسيفساء من مواقع عديدة من المدن البيزنطية التي دمرت وأرسلها الى الوليد الذي بدوره أرسلها الى عمر بن عبد العزيز.

وسوف نكمل رأي المؤرخين العرب بعد القرن العاشر لنرى أين هي المرجعية التي اعتمدوها لهذه الحادثة التي أوردها عدد من المؤرخين العرب، والتي دلت على

شيء فإنها تدل على أن الأمويون قد اهتموا بمسجد الرسول ﷺ والمسجد الحرام وهو الرد على أولئك الذين اتهموا الأمويون بأنهم قد أهملوا البيت الحرام.

مصادر المستشرقين هي التي أوردت لنا تلك القصص حيث سيكون ردنا على تلك الدسائس بواقعة مهمة، الوليد هو الذي بنى الصخرة المشرفة عم ٧٢ هجرية في عصر والده وقد استخدم الفسيفساء في الصخرة، وهو الذي بنى المسجد الأقصى قبل أن يبني المسجد الأموي في دمشق مستخدما الفسيفساء بالداخل، فهل يمكن ان يكون الوليد يتصل ويطلب المساعدة بالمال والفسيفساء، وهو صاحب الأرض التي نصنع فيها الفسيفساء وهو خليفة الدولة التي كان خراجها يكفي لتعمير اكبر المواقع في دولة الخلافة؟ أيضا الغرابة في هذا الدرس كيف يقبل الوليد بان تستخدم فسيفساء القصور والكنائس بالمسجد النبوي الشريف كل هذا سنرد عليه يا خليفة ألامه، وليت هذه ألامه تعرف كم كنت أيها الوليد ومن غيظ هولاكو فقد اخرج من القبر جثة أخيك هشام واحرقها بعد ان فتح قبر معاوية وقبر أبيك ومن ثم قبرك، ليت هذه الامه تزور قبرك وقبر أبيك ومعاوية؟ إني إذ أقول ذلك فقد زرت تلك المقابر والتي وجدتها قبورا بسيطة وهي مبنية من اللبن ولا ترتفع عن الأرض أكثر من ٤٠ سم، كم كنت يا وليد اكبر من الحدث فأنت تعاملت مع الشريعة والإسلام وهما اللذان يدفعان عنك والحمدلله الذي في هذه الأمه من يقول يرحمك الله يا وليد رحم أباك ورحم موتى أمه المسلمين أجمعين وسنقدم أول الذين قدموا القصة والقصة الأخرى.

(رميون) حدد من يعمل بالفسيفساء هم اليونان والأقباط بمصر، ولذا طرح إرسال ثمانين عاملا من سوريا ومصر، لكن هذا ظهر في كتاب "العبد" في صفحة ٧ – ١١ – ١٤ – ١٦، حيث يقول في سنة ٢٤٦ هـ أي ٨٦٠م الأمير المؤمن – المصدق – جعفر المتوكل اصدر أمرا بإصلاح مسجد المدينة المنوره وأرسل إلى هناك كميات كبيرة من الفسيفساء وتلك الإصلاحات قد انتهت عام ٢٤٧ هـ.

ولكن الإشارة التي ذكرها (اليعقوبي) عن تعاون بطريركية البيزنطيين كان تاريخ ذكرها سنة ٨٧٤م وهي تحدثت عن مسجد المدينة. لكن الواقدي أعاد لنا رواية الوليد الذي طلب من صاحب (رم) المساعدة والذي أرسل ألف مثقال من الذهب ومائه عامل من المختصين بأعمال الفسيفساء والوليد أرسلها إلى عمر ابن عبد العزيز.

جاستون: عضو المتحف العربي بالقاهرة تحدث من خلال قيامه بترجمة بعض مؤلفات المؤرخين المسلمين إلى الانجليزية، لذا أجده قد اعتمد قصة الواقدي أيضا المستشرق.

(جاين جوز) في كتابة المترجم العين والذي نقل عن المقريزي في صفحة ٤٩٦ أيضا نقيم عمل المستشرقين، فهم كانوا يقرأون لنا وعندما يجد خلافا بسرد بعض الأحداث يركزوا على أضعاف الرواية وصدق المؤرخ لأنه بالأصل اعتمد على مؤرخ أخر ونقل عنه بأمانه.

من كل ما تقدم نجد اختلافا بطرح الرواية حول قصة مسجد الرسول ﷺ، ولكن لم يذكر لنا المؤرخين العرب شيئا عن الصخرة والمسجد، لهذا وجدت من

واجبي أن انطلق وأعالج تلك الأحداث بأسلوب جديد وقراءه مستفيضة، شارحا مواقف وآراء الباحثين الذين كتبوا ونشروا أبحاثا اعتمدت لتكون مرجعا للأحداث.

احد المستشرقين والذي يدعى "فنسنت" يقول بعد أن قرأت كل الآراء التي تحدثت عن القصة فاني اعتقد أن الطبري كان أدق المؤرخين الذين كتبوا عن هذا الموضوع.

ويضيف هذا الكاتب من أن الطبري قدم نظاما هاما لعلم التاريخ الإسلامي من خلال طرح الحدث التاريخي أكثر من القصة.

لكن هذا المستشرق لم يعالج طرح الطبري من الناحية الموضوعية بل قدم فكرة الطبري عن الحدث الذي صنع التاريخ. كذلك قال عن الطبري انه ليس عربيا بل فارسيا وهو قد عاش في بلاد فارس والعراق وقال لن يتعامل الطبري مع الخلافة بل بقي على موقفه من كتابه التاريخ وشرح علوم الحديث ويقول انه قرأ شرحا عن الطبري من قبل " بارت اولد " الذي ذكر بأنه لم يجد في تفسير الطبري ومجلداته التاريخية أي تعليق وذكر للفسيفساء الخاصة بقبة الصخرة ويضيف بان العباسيين منعوه من الكتابة عن الصخرة والمسجد الأقصى لان الذي بناهما هو عبد الملك بن مروان.

من هذا الواقع فنحن نقدم وثائق قيمة عن تاريخ الفسيفساء في بلاد الشرق وسوق نبدأ منذ عصر الإمبراطور " جوستنسان " فسيفساء من زجاج وأرضيات رخامية لمعت في سوريا زخرفت بهذا النمط كنائس وقصور أيضا

تطور الأمر إلى بيوت خاصة وهذا ظهر في القدس وروما تحت حكم القياصرة حتى الآن الفسيفساء غير معروفة في بلاد فارس ولكن فن الرسم الزيتي عرف هناك في منتصف القرن السادس، وذلك بعد أن هزم هرقل الفرس، لكن الجغرافي العربي " المقدسي" والذي عرف بهذا الاسم لأنه من القدس، المقدسي ذلك العقل المفتوح الذي قدم الكثير من الوثائق والمعلومات عن كل الأماكن التي زارها وقد كتب سنه ٩٨٥، حيث ذكر كيف غادر البيزنطيون البلاد، ولكنهم تركوا لنا المواد والعمال وقال ان كل الذين عملوا في الصخرة كانوا من سوريا، قدم لنا المقدسي هذا الحادثة بان ترميم وإصلاحات جرت بالمسجد الحرام في مكة من قبل المهدي، فقد تم تلبيس الجدران بالفسيفساء والعمال احضروا من كل من مصر وسوريا ايضا، لقد قدم لنا رحلته أثناء تأدية فريضة الحج الى مكة وميزة ذلك الجغرافي انه لم يقدم أية معلومة كتبها غيرة، بل نجد انه قدم الجديد في كل أبحاثه إذا اعتمدنا ما تحدث عنه المقدسي فهذا يؤكد أن الوليد والأمويين لم يكونوا بحاجة الى استيراد عمال من ملك " رم" وهم المصدر الرئيسي في تركيب الفسيفساء وصناعاتها حيث كانت كل من سوريا ومصر تحت حكم الخلافة.

المقدسي قدم لنا هذا النص عن الصخرة حيث قال:أرضية الصخرة (البيت) وجدرانها مع القبة (منطقة) قد لبست من الداخل والخارج بالرخام والفسيفساء بعد هذا الشرف انطلق الوليد ليبني المسجد الأموي في دمشق.

قبة الصخرة المشرفة تمثل موقعا من المواقع التي أقيمت على أرض بلاد فلسطين، لكي تشد إليها الرحال هذه الرحال ما أمر الله بها الأمة على لسان رسولنا محمد ﷺ

حينما أمر به قادة الأمة بان يقيموا المسجد على هذه الأرض، ومن هذا المنطلق تعامل عبد الملك مع الوقائع فبدأ ببناء الصخرة أي بالمعنى الهندسي (قبة الصخرة) .

قبل ان يبنى المسجد هل كان عبد الملك حقا ينفذ الأمر ويبني قبة الصخرة لتكون الشاهد على هذه الأمة من حيث الأمر الإلهي بشد الرحال؟ هل حقا أننا بدأنا بفقدان الانتماء اتجاه الشواهد؟ هل حقا أننا نرى الأمور بمحدثاتها؟ وهل حقا أننا نقيم على هذه الأرض الأنماط التي تربط بين الدنيا والدين؟

لكن كل هذه التساؤلات تدفعني الآن لأن أقدم بحثا جديدا عن الصخرة وهذه الفسيفساء التي كانت تزين واجهاتها الداخلية والخارجية وان كان كل من عبد الملك والوليد لم يخشيا التاريخ، بل ان التاريخ الذي يأبى إلا أن يسجل الأحداث لهما وان كان الوليد قد فكر واستجمع التفكير بأن يطلق على إيليا اسما جديدا هو (بيت المقدس) قبل أن يكون لها اسم القدس، وهذا الاسم سبقه اسم كتب في الرسائل المتبادلة بين دار الخلافة وإيليا حول القدس، حيث كان يذكر المسجد أي الأقصى بيت المقدس ومن ثم سميت (القدس) حقا لقد كانت معطيات الأمة بالأسس وليس بالمرحلية، بل كانت الأمور تسوى بأسسها وليس بالخطوات ولا بالشرعية الدولية وخير دليل ما قام به المعتصم فلو تعامل مع الفرنجة بالمعطيات لكان قد كتب رسالة يطالب فيها بالإفراج عن الفتاه وعودتها الى بيتها وأهلها.

لكنه رفض وتعامل مع الأسس، والأسس تقضي بأن أي فرد من هذه الأمة يوازي الجسد الذي يجب أن يحفظ له العهد، والدولة التي لا تحمي مواطنها ولا تعتبره قيمة، هي دولة آيلة إلى السقوط، وهذا هو حالنا هذه الأيام، فالمواطن على

أرض فلسطين ليس له الحق في أن يعيش على أرضه كبقية شعوب العالم، وحتى تأتي الشرعية الدولية وحقوق الإنسان والديمقراطية والكثير الكثير من المعاني قد رفضها الوليد وعبد الملك وتعاملا مع الحق، لأن الحق أن تبنى على هذه الأرض الأمانة، والأمانة هي الشواهد ومن يشهد للأمة غير ما شيدته وخير دليل على هذا التحليل أن الأهرامات ما تزال حتى الآن تذكر بأنها فرعونية فكيف بالقدس؟ هل يريدون منا أن ننساك فأنت في القلب ومن يكن موقعه في الجسد كالقلب يبقى الروح، والروح هي العلم الذي به سمت هذه الأمة، وان كانت الفسيفساء في عصر الإمبراطور قسطنطين قد أصبحت النمط الأول والعلمي والحضاري الذي كان يحلم به كل إنسان ثري أو غير ثري أن يحصل عليه لذلك نجد أن الفسيفساء التي زينت كنيسة القيامة تمت في عصر قسطنطين وان كان مورال هو صانع الفسيفساء، ومن قصص مورال استنبط مؤرخنا الأحداث التي تحدثوا عنها بشأن كل من الصخرة والمسجد والقدس، ولكن كنائس اديسة أي ارمة قد ذكرها المقدسي في الصفحة (٢٣٤) وتحدث عن الفسيفساء التي كانت تزينها أيضا من خلال بحث جديد قدم من بعثة فرنسية زارت قبل عام كنيسة (مار جبريل) في طور عابدين بتركيا وتلك الكنائس

تخص السريان، حيث وجدت بقايا من فسيفساء مورال في هذه الكنيسة وهذه أيضا ما هو مشابه لكنيسة السيدة كاترين الموجودة في طور سيناء.

من خلال ما قدمنا من معلومات حول هذه الأنماط في الكنائس نطرح سؤالا (هل كان هناك تشابه بين الفسيفساء التي كانت قائمة في الكنائس وبين الفسيفساء التي استخدمها المسلمون في قبة الصخرة؟

لم يكن تشابه الا بطريقة الصناعة والتسمية لكن بالألوان والتعرجات والزخارف، ومفهوم كان يوجد اختلاف كبير بين هذه الصناعة في كل من الحضارة البيزنطية والإسلامية، أيضا هناك خلاف كبير في استخدام هذا النمط: البيزنطيون استخدموا الفسيفساء كنمط صب على الأرضيات واستخدم للقاعات والأماكن العامة لكن المسلمين استخدموه في الأقواس والقبب والواجهات، لكن للأهمية وجدت أن أول بناء إسلامي أقيم واستخدمت الفسيفساء به كنمط هو قبة الصخرة والمسجد الأقصى، ومن ثم استخدم في بناء المسجد الأموي لكن ما قام به (المهدي) حينما بنى المسجد الحرام في مكة المكرمة حيث قام بتغطية الواجهات الخارجية بالفسيفساء وبكل تلك المواقع فان الذين قاموا بتلك الأعمال هم من مصر وسوريا وقد أسموهم (متلكس) .

ما ذكره المقدسي عن هذه الحادثة من أن الفسيفساء (الصخرة) قد تمت عندما قام الوليد بهذا العمل في مسجد المدينة لكن ما أجمله المقدسي حول الفسيفساء واستخدام المسلمين لها أتاح لكثير من المستشرقين الاسترسال بسرد قصة ملك رام الذي ألزم نفسه بأنه أرسل للوليد ثماني عشرة سفينة محملة بالذهب والفضة وهي قادمة الى الوليد من قبرص، وفي احد كنائس السريان وجدت بقايا من فسيفساء مورال كما ذكر ابن الفقيه في القرن التاسع ميلادي وبين هذه الأحداث حوالي أربعة قرون وفي زاوية أخرى تحدث عن أن الوليد طلب من ملك اليونان، كذلك كتب عنها ابن عساكر الذي ظهر في القرن الثاني عشر حيث ذكر سنة ١١٦٠ في مجلده عندما أراد الوليد بن عبد الملك أن يشيد المسجد النبوي، كان يريد الكثير من العمال لذلك كتب إلى إمبراطور بيزنطة وطلب منه أن يرسل

اليه (٢٠٠) عامل رومي من أجل أن يبني مسجدا وقال الوليد في رسالته هذا المسجد الذي بني سيكون خير ما انشىء، إذا لم تلبي طلبي فسوف أقتحم بلادك بجيشي وسأدمر الكنائس التي في طريقي ويشمل هذا التدمير تلك التي في (اديسه) الإمبراطور أراد عدم تقديم هؤلاء العمال لأنه لم يكن يريد أن يبني الوليد المسجد الأموي على أنقاض الكنيسة لذلك كتب هذه الرسالة الى الوليد حسب نص ابن عساكر وتقول اعتقد أن أباك قد فهم وأرسلت إليه وبالذات حول تلك الواقعة، لكن اذا كنت أنت الذي فهمت ما أردته فاني سوف أرسل إليك العمال، ومن المراجعة وجدت ان ابن عساكر قد عرض هذه الحادثة من خلال قصتين محاطة بمحراب من الرصاص.

وأضاف ابن جبير هذا العمل الذي قام به الوليد غير نمط الكنيسة وتعامل معها لكي تكون بناء تراثيا أقام عليه مسجدا ليشهد على واقع الحضارة ومن واقع الاستشراف قالوا:- شرقي مدينة دمشق توجد قرية تدعى بيت لاهية وفيها ولد سيدنا إبراهيم عليه السلام – وتوجد هناك كنيسة مزخرفة بالفسيفساء أرضيتها مبلطة بالرخام الذي يمثل جميع الألوان ويذكر مهارة العمال السوريين بصناعة الفسيفساء والرخام، بالمطالعة وجدت تلك الملاحظة التي ذكرها الإدريسي، ولكن ليس عن الفسيفساء في سوريا، الإدريسي أرخ في فترة ١١٥٤م وتحدث عن نقل الفسيفساء من عصر الدولة البيزنطية الى الدولة الإسلامية الجامع الكبير في كوردوفا أي قرطبة في الأندلس وكما يقول الإدريسي:-لهذا المسجد محراب جميل وعليه بعض الكتابات ومن واقع هذا المسجد الذي يمكن وصفه بأنه تحفة من التحف المصنوعة من الذهب، والمقصود الفسيفساء بلونها

الذهبي والتي أرسلت من ملك القسطنطينية الى عبد الرحمن الغافقي، في الأعلى كانت كتابتان كل منها (لبست) باللون الذهبي على الفسيفساء التي كانت قائمة على الأقواس أيضا مع وجود كتابات على تلك الفسيفساء ذات اللون الذهبي.

في القرن الثالث عشر تحدث ياقوت الحموي (سنة ١٢٢٥) عن الإصلاحات في مسجد الرسول ﷺ في المدينة المنورة، الياقوتي الذي بينه وبين الوليد حوالي سبعة قرون تحدث عن قصة الوليد حينما طلب من ملك روميه مساعدته من أجل بناء مسجد المدينة وهنا أجد غرابة في قصة ياقوت الحموي حيث يقول أن الملك أرسل الى الوليد أربعين روميا وأربعين قبطيا وأربعين ألف مثقال من الذهب وألواح كثيرة من الفسيفساء، الروم والأقباط هم من المهتمين بالفسيفساء وهذه قصة أخرى تعالج المرجعية.

هذه الرواية إذا قورنت بما قدمه البلدهري نجد فيها الغرابة اذ يمكن القول بأن ياقوت يصف ملك الروم وكأنه حاكم المدينة المنورة، حيث أن الخليفة يطلب منه أن يشارك في عمل يريد المسلمون القيام به لكن ما قال ياقوت عن المسجد الأموي من ان الوليد كتب الى الإمبراطور البيزنطي كي يرسل إليه مائتي فنان من عمال الفسيفساء لأنه يريد ان يبني جامعا في دمشق وإذا لم يحصل على ما طلب فسوف يغزو البلاد ويدمر الكنائس وأشياء أخرى.

المسلمون رفض خليفتهم عمر بن الخطاب أن يصلي في كنيسة القيامة فكيف يمكن ان يدمروا أماكن العبادة؟

ويمكن القول أن ما قدمه المعماري حول زخرفة الصخرة ونمطها هو الوثيقة المهمة، ويمكن أن تكون ملاحظات المعماري هي العمل الوحيد والمهم في كتابة

صفحة (١٤٠) ويقول حول بناية الصخرة أن الرخام الأبيض كان يغطي مسافة سبعة أذرع والسبعة الباقية كانت مغطى بالفسيفساء ذات اللون الذهبي، وهـذه الفسيفساء كانت تمثل النباتات المختلفة ومن أغلى الفسيفساء كان هنـاك جـدار ارتفاعه أربعة أذرع أيضا، هذا الجدار مغطى بالفسيفساء ولكن من نوع يختلـف عن ذالك الذي تحدثنا عنه، أنه كان يغطـي الواجهـات، وكانـت توجـد أربعـة أبواب، والباب الذي كان في الجهة الجنوبية كان ارتفاعه ٦ , ١٥من الذراع.

الوليد رأى ما هو قائم في سوريا والتي هي ارض مسيحية وهنـاك كانـت أجمـل الكنائس وهي التي كانت تبهر الإنسان بجمالها وأرضيتها من الفسيفساء وقد دخل هذا النمط من باب واسع وأعطى مثال (كنيسة الله) ومن هنا فقد اهتم الوليـد بـأن يكون هذا النمط الجميل صالحا لاستخدامه في المساجد، لقد نقل هذه الفكـرة مـن الكنيسة وقد استخدم الوليد هذا النمط ليكون أجمل شيء ظهر في عصره.

الرحا تحدث عن الفسيفساء الموجود في كنيسة (الاوديسيا) ويـذكر أن المـسجد الأقصى بني في الجهة الجنوبية الشرقية وكان ذلك بمثابـة زاويـة مـن زوايـا المدينـة المقدسة والذي كان أجمل بكثير من المسجد الأموي ، الواجهات الخلفية كانت مزينة –الرحا– صفحة (١٧٥) أيضا يذكر أن مسجدا في عمان كان يقع في نهايـة الـسوق كان مزخرفا في الفسيفساء. كل هذه الأحداث التي كتب عنهـا بفـترات متـأخرة لم يعتمدها الباحثون وأن استخدموها نقاط هامه لترويج أفكارهم من خلالها.

ابن جبير سنه ١١٨٤ م قال: الوليد بن عبـد الملـك أرسـل سـفيرا إلى ملـك القسطنطينية كي يأمره بإرسال (١٢٠٠) عامل فني من بلاده، لذلك اعتبر الملك ذلك الطلب بأنه إكراه له على القيام بعمل لا يريده، والملـك أرسـل إلى الخليفـة

يقول له انه لا يطيع أمره لذلك الطلب، الاستمرار بالمراسلة ومن خلال تلك المراسلات أرسل الملك العمال وهكذا فقد تم تغطيه جميع الجدران بالفسيفساء المذهبة لكن ما ذكره البلد هري حول الثمانين عاما كان ذلك في عام ١٨٦٨ وقد تحدث عن هذا الحدث حول جامع الرسول ﷺ في المدينة وليس في دمشق ، والبلد هري يذكر انه كان أيضا أربعة ألوان من الرخام، هذه كانت زوجية استخدمت في بناء محاريب الصلاة وأماكن جماليه أخرى ، في ساحة المسجد الأموي نجد ثلاث قباب ، وكان أكبرها في الجهة الغربية وهي تقف بشكل طولي، ولها برج قائم على ثماني أعمده من الرخام، وهي مزينة ومزخرفة بالفسيفساء وهي تشبه حديقة جميلة.

تحثنا عن الأنماط العديدة التي تخص مبنى الصخرة وقدمنا المعلومات الهامة عن القباب المحيطة بالصخرة ولكن عندما بدأنا بتقديم القراءة للوحات الفسيفساء التي تخص هذا المبنى، أردت أن أقدم مداخلة مع المراجع والمؤرخين الذين كتبوا عن الفسيفساء، لكن تراث هذه الامة لم يكن في يوم من الأيام موضع شك من أي باحث أو مؤرخ، لأن التراث في حينه كان مرتبطا بالحضارة ولم يكن مرتبطا بالمجهود الفردي، وعندما بدأنا نتعامل مع الفردية وعبادة الذات أصبح تراثنا حلقات فنية، والأمة التي تنسى مالها وما عليها تصبح امة مقلدة وأمة غير مبدعة وإذا قارنا بين وضعنا وبقية الشعوب التي عانت مثلنا من الاحتلال نجد أن الأمة تحتفل بيوم عيدها الوطني وتلبس الزي الوطني وتحتفظ بهذا التراث، قراءة تلك الكتابات التي خلفها السلف الصالح، وعندما قرأها غير باحثينا والذين لم يكن لديهم الدقة في لغتنا الجميلة

نجد كثيرا من الأخطاء في تلك القراءات التي شوهت الأحداث التاريخية التي رافقت بحث هذه الأحداث.

أيضا لم يكن لدينا متابعة ومراجعة لتلك الوقائع بل اعتمدنا على الأجانب بهذه الأعمال وأصبح أي باحث يعتمد في مرجعية البحث العملي على احد الباحثين الغربيين وأنا لا اعتبر ذلك في مضمونه خطأ، لأن العلم يبقى علما، ولكن الاعتماد الكامل على هذه الأسماء هو الذي يجب أن لا نتعامل معه، لكن يكون بحثنا نابعا من مقياس تراثنا فيجب على أن أعالج المعلومات التي وردت في كثير من المصادر، حيث ذكر لنا أن الفسيفساء كانت تغطي واجهات الصخرة كذلك يوجد أربعة أبواب، الباب الأول الذي كان في الجهة الجنوبية وكان ارتفاعه ٦ , ٢٥ وعرضه ٣ وخمسة أثمان، مقابل هذا الباب على جانب الممر كان يوجد رواق أرضيته مبلطة بالرخام الأبيض طوله من الشرق للغرب كان ١ , ٥٠ ذراعا، وعمقه كان أربعة اذرع، السقف كان مسطحا ومطليا وفي المركز وبالذات مقابل الباب وكان يوجد قبة مزخرفة بالفسيفساء الذهبية، الرواق كان قائما على ثمانية أعمدة رخامية، والجدار الذي يغلق مدخل المبنى الثماني كان مغطى بالرخام وليس الفسيفساء.

كان مقطع من المقاطع الثمانية والتي تخص السقف كانت تمثل واجهة مزدوجة تمثل الزوايا التي تربط بين الواجهات الداخلية للأقواس والتي كانت قائمة على أربعة مربعات مزدوجة مغطاة بالرخام، وبين كل واحدة من هذه الفراغات ثلاثة أعمدة رخامية وكلاهما مغطى بالفسيفساء المذهبة والدرابزين، لذلك كانت فسيفساء سوداء ورخام ابيض والقبة التي هي بين البابين مزينة

بالفسيفساء المذهبة، هذه المعلومة مهمة جدا ويمكن أن تكون مقدمة للمعلومات التي سنطرحها حول تلك الفسيفساء التي كانت تزين الصخرة المشرفة منذ القرن السابع وحتى القرن الرابع عشر، حيث في ذلك الحين اختفت وحل مكانها نظام القاشاني الزجاجي بألوانه البراقة والساطعة، والفسيفساء كانت تغطي أيضا الجدران الداخلية والخارجية والقباب والأبواب الجنوبية وحسب بحث عماري كانت الفسيفساء تزين الواجهات الداخلية للأقواس...

في الفترة بين ٦٩٢-٦٩٥ حيث كل الأحداث تؤكد أن العلاقة بين الدولة الإسلامية والبيزنطية كانت سيئة، وأجندة جوستنيان تذكر مدى الكراهية والحقد الذي كان يكنه لعبد الملك والوليد، هذه الأسباب ولغياب أي واقعة يمكن اعتمادها حول الفنانين والمواد الخاصة بالفسيفساء التي أرسلت من القسطنطينية إلى عبد الملك حسب المراجع التي شرحناها.

ولكن أهمية البدء ببناء الصخرة وزخرفتها ومن ثم تزينها بالفسيفساء مثل البدء بالمسجد الأموي، هو حدث أخر يؤكد صحة المعلومة التي تحدث عنها (القصري) ، وبعد التدقيق في الأحداث أستطيع أن أؤكد أن زخرفة قبة الصخرة وأعمال الفسيفساء قد قام بها أولئك السورين الذين اهتموا بهذه الأعمال، فمثلا المدرسة اليونانية التي كانت قائمة في أنطاكيا والتي كان اهتمامها بالفسيفساء ساهمت مع عبد الملك ببناء تلك الفسيفساء بالصخرة، أيضا كان هناك مدرسة في دمشق ومدرسة في القدس تهتم بهذه الأنماط، الحقيقة لا تقبل الجدل هو التاريخ الذي باشر فيه عبد الملك ببناء الصخرة حيث كان ذلك عام ٧٢ هـ بالإضافة إلى ذلك فان السجلات التي خصت الوليد بن عبد الملك والذي لقبه

البيزنطيون بأنه باني المساجد ومعرب جميع المسميات، وهو الوحيد الذي جمع الذين يعملون في حقل الفسيفساء، وقد وظفهم للقيام بتلك الأعمال، وحتى يكون حسنا جمع العقل والعلم، فمثلا البلدهري تحدث عن الرومانيين والأقباط والمعونة التي قدمت حسب طلب الوليد، والبلدهري تحدث عن هذه الحادثة بعد قرن ونصف من موت الوليد لكن كنت أتوقع أن يكون اليعقوبي والذي يعتبر اقرب مؤرخ لتلك الأحداث، لكنه تحدث فقط عن جامع الرسول في المدينة ولم يقدم أي ذكر للمسجد الأموي، وقد تمت مراجعة الكثير من الوثائق وأقوال المؤرخين ولغاية القرن الثاني عشر لم نعثر على وثائق تثبت هذه المعلومات وهذا واضح حيث طرح كل رسم لتلك الأنماط الإسلامية والرومانية لنجد الاختلاف بين النمطين، هذا أيضا يدحض جميع المعلومات التي قدمتها المراجع التي يراد منا اعتمادها، ولكن تبقى القصة قصة، والمرجعية هي التراث الذي يشهد على الحدث، وبعد قبة الصخرة والمسجد الأقصى والمسجد الأموي اهتم الأمويون بتزيين القصور، مثل قصر هشام بأريحا وقصر المشتى، وقصر عمرة وهكذا كانت دمشق مكان الحدث الذي يصنعه فوق الأرض التي طبقت عليها عقيدة الالتزام.

توجد ملاحظة ذكرها (بيرشم) انه في سنة ٧١٣ هـ وتاريخ ١٣١٣ م اصدر السلطان أمرا بترميم وإصلاح قصر الأبلق في القاهرة وبعد إصلاحه منح اسما جديدا حيث أطلق عليه (دار السعادة) وهكذا بقيت سوريا ولعدة قرون بلدا تنمو به الحضارة ومنها تتوزع إلى أنحاء عديدة من العالم وكان كل من البناء والعمارة والهندسة والفن والطب حيث سوريا بلد الجماليات بالإضافة لذلك

قبل أن ندخل إلى شرح الفسيفساء والكتابات التي كانت قائمة عليها منذ العصر الأموي وحتى الأيوبي والمملوكي، أردت أن أقدم بعض ما كتبه المؤرخين اليونان واللاتين من قراءتي للوثائق اليونانية وجدت أن أعظم مؤرخ يوناني في القرن العاشر والذي يدعى (تيوفنس) لم يقدم أي شيء عن هذا الموضوع، ولم يذكر موضوع الفسيفساء، لكن (بيوماسترك) خص هذا الموضوع بملاحظة حيث قال اعتمد عبد الملك والوليد على الطاقة المهنية التي لديه من اليونان في أنطاكيا، ولم يذكر عن أي مساعدة طلبها الوليد من بيزنطيا أيضا (ايبي فاينوس) تحدث عن المواقع التي كانت مقدسة عند المسيحيين وكيف أصبحت تلك المواقع في العهد الإسلامي الذي يذكر أن المسلمين قد حافظوا على معظم هذه الأماكن، ولكن لم يقدم ولم يذكر أي شيء عن الفسيفساء، ولكن (ايبي فاينوس) يصف كنيسة القيامة بأنها كانت مزينة بعدة أعمال ذهبية وجميعها كانت بحالة طبيعية، أيضا تحدث عن مبنى بزليكا في مدينة بيت لحم حيث ذكر أنها كانت مزينة في عام ١١٧٧م، جون فوكس تحدث عن الصخرة حيث يذكر الرخام والفسيفساء والتي كانت تزينها من الداخل والخارج ولكن فوكس لم يقدم تفاصيل حول الصخرة.

أيضا بعض المخطوطات اليونانية والتي وجدت في مصر تذكر عن استخدام عمال مصريين في بعض الأعمال في كل من القدس ودمشق دون ذكر أي شيء عن الفسيفساء، من قراءة لهذا المخطوط الذي نشره (بل) حيث عرض هذا المخطوط في المتحف البريطاني، ووجدنا أن هؤلاء العمال لم يكونوا فنيين بل

كانوا عاديين، أما ما ذكرته المصادر الأثرية اللاتينية حول هذه الوقائع تمثلت بما يلي: اعتمدت هذه المعلومات على ما كتبه الرحالة والحجاج الذين زاروا البلاد المقدسة وسوريا، عدد منهم تحدث عن الصخرة وزخرفتها وتزيينها ولكن بدون أي تعليق حول القصة التي طرحها مؤرخونا من أولئك الحجاج من دخل الصخرة في عصر الصليبيين وتحدث عن الصخرة، ولكن لا يذكر كيف حاول الصليبيون إدخال كتاباتهم وبناء ترنيس حجري بين القبة والصحن، وكان شرح أولئك الرحالة عن القدس بأنها مدينة ولد بها السيد المسيح، وبالقدس تم الفراق لكن في عصر الصليبيين وفي عام ١١٠٦ تحدث عن القساوسة الروس راهب يدعى دانيال انه زار قبة الصخرة ومما أدهشه تلك الفسيفساء برسوماتها الجميلة التي كانت تزين البناء، (ورزبورغ) ١١٦٥ م تحدث عن الفسيفساء حيث كانت تزين الصخرة من الداخل والخارج ويؤكد أنها كانت تزين نصفها العلوي والقسم الآخر كان من الرخام (١١٧٢ م) ثيودرك تحدث عن الموضوع بنفس الحدث والمضمون، وليم الصوري شرح الكتابات الملونة التي هي موجودة على الفسيفساء وكان ذلك في العام ١١٨٤ م.

اقرب دليل على صحة ما اطرحه تلك الوقائع التي كانت تخص الصخرة، كم سنجد من المتعة في المصادر والمراجع، والهدف من ذلك هو توضيح وتبيان اختلاف المصادر وروايتها عن تلك الأحداث وكما تحدث (عماري) عن هذه الحادثة فسوف نكمل ما جاء به عماري واجهة واجهه، وهي أيضا كانت مغطاة بالرخام الملون والذي له عروق بارزة، وفوق الدعمات وألواحها كان يوجد أقواس سماها العماري (القناطر) كانت مزينة بالفسيفساء الجميلة، القبة كانت

تحمل الصحن الذي يحمل القبة، جزء من هذه الأقواس لا يزال مغطى بالرخام ليومنا هذا، وحتى يكون موضوع الفسيفساء حول الصخرة موضوع بحث نمط، كان لزاما علي أن أقدم له مقارنة بموقع آخر وهذا الموقع هو المسجد الأموي، وقد وجدت تلك المعلومة في سجلات الخلافة الأموية، المعلومة هذه طرحها خالد القصري حيث يقول نحن أهل سوريا وإخوتنا في مصر والعراق قد عقدنا العزم أن نحضر من بلاد الروم شيئا من عروضهم الفنية، فأحضرنا اذرعه من الرخام والفسيفساء، فأهالي العراق وحلب جمعوا موادهم في حلب وأرسلوها إلى دمشق باسم أهالي العراق وحلب، وأهالي حمص جمعوا موادهم وأرسلوها إلى دمشق باسمهم وأهالي دمشق وبقية المناطق فعلوا كما فعل إخوتهم، وهذا هو الرد على أولئك الذين تركوا معلوماتهم حول طلب الوليد المساعدة ولكن الإجابة كانت من داخل سجلات الدولة حيث كانت التبرعات تأتي من مواطني الدولة لا من المعونات الأجنبية، وبهذا نكون قد اجبنا على عدة أسئلة حول تلك الفسيفساء وكانت غير مطابقة للأحداث التي تمت في ٦٨٦ م مؤرخ تحدث عن هذا بأسلوب مختلف عن الآخر وبرواية غير متجانسة مع الروايات المتعددة في ذكر بيزنطي بعد حرب جرت بين البيزنطيين والبربر وجدت هذا النص حيث يتحدث النص كالأتي:

في العصر الأموي كانت جميع الأعمال الفنية في كل من مصر وسوريا تتم من قبل عاملي الخلافة أيضا في ملاحظات مجلس الشيوخ في بيزنطة، وجدت هذا النص لقد كان الأمويين قمة في التخصص في المجالات الفنية والاقتصاد المالي، الطب، الهندسة، الأعمال الإبداعية التي تشمل أعمال الرسم وإدارة أعمال

الدولة، وهذا يؤكد أنهم كانوا أهلا لهذا التراث. حينما تعامل مهندسو عبد الملك مع الطبيعة وأحوالها ببناء الصخرة وتزينها بالفسيفساء وزخرفتها بأسلوب يتناسب مع عقيدة الأمويين، شيء مهم يمكن إضافته في هذه المداخلة هو صور لتلك النباتات والمجسمات التي رسمها الأمويون لتكون النموذج الذي تتألف منه الفسيفساء حسب هذه الأنماط والتي اعتبرها الشاهد الذي يتحدث عن نفسه، حيث تظهر وكأنها إسلامية وهي نباتية ومختلفة عن تلك الرومانية ولم الصوري، شرح تلك الكتابات الملونة والتي وجدت على الفسيفساء وكان شرحه عام ١١٨٤ م، وفي العام ١٣١٠ وجد شرح مهم عن الفسيفساء وكانت ما تزال موجودة، ولكن بدون تفاصيل وكان هذا حال المؤلفين في القرن الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر حيث استمرت الشروحات عن الفسيفساء التي حل مكانها القشاني. من كل ما تقدم فقد قدم لنا عالم الآثار البريطاني السير هاملتون تقريرا علميا يعتبر شهادة علمية حيث يقول ما أدهشني في تلك الفسيفساء هو تلوينها وتركيبها وزخرفتها، كنت اعتقد كالآخرين أن هذه الفسيفساء هي بيزنطية ولهذا السبب قمت بفحص أجزاء منها، لكن عندما شاهدت أشكالها ومنها المكعب ومنها الدائري اعتقدت أنها تختلف عن تلك البيزنطية، وقد رفض هاملتون أي فكرة حول إرسال عمال من بيزنطيا للاشتراك في هذا العمل، ولم يكتف بهذا النفي بل قدم مقارنة بين فسيفساء في القسطنطينية في عصر جوستنيان الثاني وبين تلك التي في الصخرة المشرفة.

وقد تم هذا الفحص قبل نشوب الحرب العالمية الثانية، المقارنة شملت شكل اللوحة ووضعها على القوس في كل من اجايابار سكفي والتي هي الآن جامع اسكي، أيضا تم فحص موقع في سلانيك يعود للقرن الخامس الميلادي، حيث يقول هاملتون انه لم تكن هناك ملائمة بين النمطين ويضيف أن العمل الفني عند البيزنطيين كان دائما يتم بشكل منبسط، أيضا الكتابة المخطوطة على الفسيفساء كانت مختلفة عن تلك التي في القدس وسوريا، حيث اعتمد البيزنطيون أن تكون كتاباتهم داخل دائرة وتكتب بشكل دائري، أما تلك التي في قبة الصخرة فكانت أفقية وتمت بطريقة نشر الخط مع الطول الأفقي للحائط، أو بأنه أسلوب مختلف عن ذاك الأسلوب الذي اعتمدته الحضارة البيزنطية، لكن إذا جاز لنا أن نحترم ونعتبر أن ما قام به هاملتون الذي فكر بأن يجري مقارنة بين نمطين حضارتين، إذا أجرينا مقارنة بين ما تحدث به البلدهري حول هذا الموضوع قصة عمال سوريين ومصرين وفدوا إلى المدينة المنورة من اجل العمل في مسجد الرسول ﷺ أيضا. هناك باحث آخر تحدث عن هذا الموضوع وهو ابن زبلة سنة ٨١٤ وهذا الذي قدم له السمهوري تحدث عنه بعد مضي سبعمائة سنة أي عام ١٥٠٦ م، ومن هذا التقديم لا يمكن اعتماده كمرجعية للقرن التاسع لكن هناك مثالا عصريا أود طرحه هو ابن عساكر/ ١١٧٩ وقد قدم أيضا من قبل ابن شاكر سنة ١٣٥٠ وكانت مقدمة ابن شاكر عن المسجد الأموي لدمشق حيث تحدث أن تلك التي قدمها ابن عساكر وكان الحدث الذي قدمه ابن عساكر ١١٧٩ هو ما طرحه ابن شاكر. للمراجعة بين هذين البحثين وجدت كثيرا من المعلومات المؤهلة لاعتمادها في هذا الطرح نجد حدثين أثريين هامين: الأول

يظهر بوضوح أن ما طرحه ابن شاكر عن معلومات ابن عساكر قد أساءت لهذا المؤرخ وأعطى فكرة غير صحيحة عن ما طرحه ابن عساكر، الثاني توفر لنا عدم اعتماد أراء لبعض المؤرخين صدرت بفترات متأخرة بينها وبين ما تحدثت عنهم قرونا عديدة ، وهذا يمكن تفسيره عن تلك الحادثة والرواية العلمية التي قدمها ابن زبله والواقدي الذي مات عام ١٨٢٣ م.

الإشارة إلى رواية (الطبري) في صفحة رقم ٢٣٢ وهو الذي تحدث عن ملك اليونان، لكن كيف يذكر الطبري المؤرخ، والمحدث المفسر المجتهد (صاحب رام) وهو يعرف أن صاحب رام هو ملك بيزنطي لا يوناني وهذا يتنافى حسب المنطق بأن يكون صاحب رام يوناني وأيضا بالمراجعة لم نجد ذكر لذلك في حملة يزيد ، والذي فشل بفتحها أيضا كانت هناك محاولات من كل من عبد الملك، والوليد ولكنها لم تنجح لكن هشام بن عبد الملك هو الذي جهز جيشا قويا وهكذا فقد تم النصر لهذه الأمة.

فسيفساء الصخرة المشرقة تعتبر وحدة عملية وتاريخية وتشكل وحدة متجانسة وهذا التجانس نجده بارزا بين اللوحة والنسق، ولا يمكن تحديد هذه اللوحة من خلال تلك الزخارف، ولكن اللوحة تمت من خلال وجود هذه الأنماط بمكان مقدس مثل الصخرة، مما منح تلك اللوحات احتراما وتقديرا عبر القرون، ومن اجل ذلك تحدث علماء الآثار عن تلك الفسيفساء حيث اعتبروها لغة العصر الإسلامي.

أما أهمية تلك المواقع التي بناها الأمويون وكما صنفها العلماء الباحثون، فإنها قدمت واقعا عن تلك الطبقات الزوجية ومخططاتها والتي كانت شواهد،

واعتبرت علامات للمعرفة وقوانين أنماط العمارة، وثمة شيء مؤكد هو أن تلك الممرات المظلمة والأعمدة التي كانت وما تزال قائمة توازي بعضها بنمط معماري متكامل ، وتلك الأعمدة هي التي منحت تلك الفرصة والتي تمثلت باللوحة الدائرية من الداخل والشكل المثمن الذي برز من الجهة الخارجية. هذا العمل كانت له أهمية حيث منح أي زائر أو مشاهد يدخل من أي باب من الأبواب ليشاهد زوايا ، من تلك الزوايا الدائرية وهذا النمط منح الأعمدة قيمة جمالية بقيت على مدار العصور المختلفة التي مرت بها الصخرة.

أيضا هناك شيء أخر نضيفه هو أن أعمال الفسيفساء لم تكن من اختصاص البنائين، وهذا يتضح من تلك النقوش والكتابات التي تزخرف الفسيفساء. وهذا العمل يوضح لنا الدقة عند الأمويين حيث أن كل حدث هو بموقعه الصحيح بمعنى آخر فان كل شيء وضع بالمكان المناسب إليه وكل مهني عمل بمهنته، وهكذا فقد تم إتقان العمل من خلال إتقانه يجذب الزوار لأن اولئك الزوار لم يشاهدوا الظل، بل كانوا يشاهدون التفاصيل المثيرة التي تجذب الزوار إليها، وتنقلهم من زوايا إلى رؤية، واعني لوحة تتبعها لوحة وان كان هناك تعليق أضيف هو تلك الفسيفساء الزجاجية والتي هي أيضا اعتبرت معجزة صناعية، وهي بأصالتها كانت النمط الأول الذي استخدموه الأمويون في كل من الصخرة والمسجد الأقصى، وهذا النمط قد بدأ العمل به في بداية القرن السابع ميلادي وقد دهش بها البيزنطيين ، لذا فقد استخدمها الأمويون في الواجهات والأقواس، ولكن في وسط هذه الزخرفة نشاهد قمة إبداعية حيث تظهر الزينة والزخرفة، وكأنها لوحه سحريه تجذب الزائر وتمنحه متعة الرؤية،

ومن هذه اللوحات تلك الزهور الجميلة والتي هي مطعمة بالحجارة الكريمة، ومغطاة بسلاسل ذهبية وبانيلات، جانبية، وجميع هذه الزخارف كانت منتشرة فوق الجدران الداخلية والخارجية لمبنى الصخرة ، لكن أهمية هذه الفسيفساء تكمن في أنها لم تعالج المعالم الحضارية التي تخص الإنسان والحيوان، وغياب هذا النمط لأنه يخالف العقيدة الإسلامية، ومن رؤية هذا النمط يشعر الزائر بالوجدانية والخشوع. وهذا ما لم يحس به أي مشاهد يزور أي موقع أقيم في العصور الوسطى، لم يكن تشابه بين النمط الاكونجرافي وهو النمط الذي يظهر في الكنائس حسب ما قدمه المعماريون الذين صمموا ابنيه الكنائس، وأن كان هناك تشابه بالشكل الثماني حيث تم اكتشاف كنائس بهذا النمط، ولكنها تختلف اختلافا جذريا عن قبة الصخرة، وهذا الاختلاف نحدده بمركزية البناء، ففي الكنائس يبدأ بشكل مربع ومن ثم يتحول بالتدريج إلى الزوايا الخارجية، لكن كيف كان هذا الوضع بالنسبة لقبة الصخرة التي بدأ عبد الملك بوضع تصميم خشبي قطره ٢٢ , ٤٤، احد هذه الأجنحة من الداخل قياسه ١٤ , ٤٥ ولكن حسب ما شرح الطواف من أن الفسيفساء كانت تقدم نوعيه خاصة، وكانت مساحة الفسيفساء من جهتين تساوي (٢٤٠م) طول وهذا كان بمثل امتدادها في الجهات العليا التي كانت تشكل وسط المبنى الثماني.

وحتى يكون بحثنا يتعامل مع المميزات الحضارية، يجب علينا أن نفحص مستوى الطبقات الأرضية ومدى تأثيرها على التفاصيل التي تعامل معها المخطط لهذا الموقع، من دراسته إلى المخطط المركزي لقبة الصخرة حيث وضعت ثلاث مسائل وأحداث متساوية، من رؤية قراءة هذا النمط، ولكن يجب علينا

أن نبدأ من الخارج حيث المقطع الخارجي لهذا النمط كان يشكل ملتقى التداخل بين زوايا البناء والأقواس المظللة والمزينة بالفسيفساء، وبين تلك الشبابيك التي كانت من ألواح الرخام الأبيض.

أ. مقطع خارجي نحدده بزوايا من الزوايا الثمانية وأيضا ثمة مقطع داخلي لهذه الزوايا الثمانية، وهناك ستة عشر عامودا كل عامودين من تلك الأعمدة يشكلان حركة التفاف موقع زاوية من زوايا البناء، وهذه الأعمدة كانت نقطة البداية بنمط بناء الصخرة، لأن منطلق الدائرة الداخلية والتي هي الأرضية الصخرية التي أقيم عليها البناء.

ب. التحليل الثاني فسوف يعتمد على هذا الشرح. أنحاء الدائرة حسب الطبقات الأرضية تحددها بتلك الأقواس والممرات الداخلية، والتي تبدأ من المقطع الثاني للأعمدة، وسوف نعتمد على أربعة أعمدة بحيث نترك اثني عشر عمودا، هذا التحليل سيتيح للدارس أن يحدد أربعة أعمدة توضح بداية الشكل الدائري، وسوف يشمل هذا الشرح الممر المركزي.

ج. سوف نسمي هذه المنطقة بـ المنطقة المركزية والتي نحددها بممر جوستنيان الثاني وبين تلك التي في الصخرة المشرفة.

اللوحة الفنية عند البيزنطيين كانت لوحة معبرة عن شيء مفقود أو غائب، واللوحة تعبر عن هذا المفقود بإحساس النمط لذا كان معظم رمزها للحيوان أو الطيور، التي هي بالواقع تمثل إطار اللوحة الخارجي، أما التعبير عن هذا الاختيار فان مفهوم الإنجيل يمثل الرحمة والتسامح والخشوع، وهذا ما حاول

الفنان تجسيده بنمط الطير أو الحيوان المفترس الذي يخشع وينصت إلى الترانـيم التي تنشد بتلك الأماكن، أما عند المسلمين فكانت اللوحـات تعـبر عـن واقـع قائم، واقع يعتمد على الأسلوب الذي لا يأتي ولا يخبر بمعجزة، بل بالوجـدان العقلي، لأن الزخرفـة والرسـومات والكتابـات التـي وجـدت عـلى فسيفـساء الصخرة كانت تمثل النبات الذي يعرفه كل الناس، أما إطار اللوحة فكان إطارا هندسيا يمثل برواز اللوحة وأحيانا كان يتكون من اللونين الأبيض والأسود.

ويقول هاملتون: أيضا انه لم يجد أي تواز في صناعة الفسيفـساء في كـل مـن العصر البيزنطي وبين تلك التي في قبة الصخرة المشرفة، وهذا أيضا عامل آخـر اكتشفه هاملتون حيث وجد الزخارف مختلفة في كل من دمشق والقدس وتلك التي وجدها في القسطنطينية، ويتحدث هاملتون ويصف الفن عنـد الـسوريين ونجد حديثين هامين:

الأول: يظهر بوضوح أن ما طرحه ابن شاكر عـن معلومـات ابـن عـساكر قـد أساءت لهذا المؤرخ وأعطى فكرة غير صحيحة عن ما طرحه ابن عساكر.

الثاني: توفر لنا عدم اعتماد أراء لبعض المؤرخين صدرت بفترات متـأخرة بينهـا وبين ما تحدثت عنهم قرونا عديدة، وهذا يمكن تفسيره عن تلك الحادثة والرواية العلمية التي قدمها ابن زبله والواقدي الذي مات عام ٨٢٣م.

اكتشاف كميات كبيرة من الفسيفساء وأرضيتها، وفي ظل الدولة المسيحية في كل من سوريا وفلسطين والأردن، يثبت انه كانت هناك عدة مدارس تعمـل في صناعة الفسيفساء، أيضا اكتشفت عدة أرضيات من الفسيفساء الأرضية أيـضا

عندما قورنت بتلك البيزنطية فقد وجدت غير مطابقة. حسب ما طرحه هاملتون وجدت له تفسيرا واحدا وهو أن الأمور التجارية والاقتصادية تتغير من حالة إلى أخرى وخاصة عندما يكون بلدان في حالة حرب وهذا ما كان قائما بين المسلمين والبيزنطيين.

وحسب الوقائع التاريخية فإننا نستطيع القول أن الامبرطور البيزنطي لم يقدم أي خدمة للوليد أو عبد الملك، وكيف يتم ذلك؟ المسلمون والبيزنطيون كانوا في حرب، والقسطنطينية كانت مهددة من قبل المسلمين. أن تلك الممرات المظلمة والأعمدة التي كانت وما تزال قائمة توازي بعضها بنمط معماري متكامل، وتلك الأعمدة هي التي منحت تلك الفرصة والتي تمثلت باللوحة الدائرية من الداخل والشكل المثمن الذي برز من الجهة الخارجية.

هذا العمل كانت له أهمية حيث منح أي زائر أو مشاهد كل من الصخرة والمسجد الأقصى، هذا النمط قد بدأ في بداية القرن السابع الميلادي.

التحليل الثاني فسوف يعتمد على هذا الشرح، انحناء الدائرة حسب الطبقات الأرضية تحددها بتلك الأقواس والممرات الداخلية والتي تبدأ من المقطع الثاني للأعمدة، وسوف نعتمد على أربعة أعمدة بحيث نترك اثني عشر عامودا، هذا التحليل سيتيح للدارس أن يحدد أربعة أعمدة يوضح بداية الشكل الدائري وسوف يشمل هذا الشرح الممر المركزي.

سوف نسمي هذه المنطقة بـ (المنطقة المركزية) والتي نحددها بالممر الدائري والذي اعتبره الدعامة المركزية والعامود الذي يحمل الصحن العالي من كلتي

الجهتين، لهذا فالمنطقة المركزية تقع تحت القبة، ومن هذه النقطة تظهر الصخرة المقدسة، أيضا لنا أربعة مداخل تظهر في جهات المبنى المثمن، وهذه فيما يبدو كانت النقاط التي توضح الاتجاهات الأربعة واعني الشرق والغرب والشمال والجنوب من مبنى الصخرة المشرفة، وجميع هذه الملاحظات سوف تمنحنا مقاطع هندسية معمارية لمبنى الصخرة في كل من الداخل والخارج. الفسيفساء بحد ذاتها كانت تغطي جميع هذه المواقع الداخلية، وكانت هذه الفسيفساء بمثابة عمل طبوغرافي للجزء الداخلي للصخرة، هذا البحث من أهم الأبحاث التي قدمت ويحتاج إلى دراسة شاملة، ومن خلال هذه الدراسة سوف نقسم ونراجع المداخلات التاريخية والأثرية التي خصت مبنى الصخرة، لكن ليس من جوانب النمط وإنما فقط من واقع الفسيفساء والكتابات التي كانت مخطوطة على هذه الفسيفساء، وسوف نبدأ بالأموية ومن ثم العباسية ومن ثم بالفاطمية ونقدم ما قام به الصليبيون في الصخرة المشرفة.

فسيفساء قبة الصخرة المشرفة نمط فريد ولوحة معبرة عن فكر وعلم وواقع كامل متكامل، حيث ربطت بين الإبداع والعقيدة وطورت فن العمارة، حيث تعامل المصمم من واقع الحياة التي كان يخطط من خلال تلك اللوحة أن ترسم على ارض القدس جماليات الحضارة الإسلامية والفن الإسلامي، لكن يبقى الزمن هو الذي يحكم على مدى التزام الأمة بتراثها أو تراجعها عن تقديم هذه الأنماط التي تبقى الوسيلة للوصول للغاية.

عالم الكتب والمكاتب والباحثون خصوا القدس بكثير من الكتابات والمعلومات، لكن للأسف فان جميع هذه الكتب والأبحاث كتبت بلغات غير

عربية، أيضا حتى التي تخص الفترات الإسلامية عالجها الباحثون بلغـات غـير عربية وكما قدمنا في المداخلات السابقة، فإننا نحتاج إلى نداء العقل نـداء يلبـي ضمير الأمة، نداء يخاطب الأمة كما خاطبها الله في محكم آياته حيث تنص معظم الآيات على مخاطبة العقل حيث يقول تعالى: " لعلكم تعقلون".

الفصل الثاني من الباب الأول

قراه معماريه لأنماط الصخرة التي تمت زخرفتها بالفسيفساء ومقارنتها بالأنماط التي قيل أن المسلمين قد نقلوها عن الحضارة الرومانية والبيزنطية

من اجل تقديم بحث كامل ومتكامل، فأنني اعتمد على قراءة فنية اعتمدت على تلك الأقواس والدعائم والأشكال الهندسية المعمارية التي صممها الأمويون في مبنى الصخرة المشرفة ومن هذه الأنماط نقدم أولا الرواق، يشمل الواجهتين الداخلية والخارجية، وهذا الرواق أتاح للمعماري أن يبني القوس حيث اعتبر القوس أو الأقواس من الرواق الثماني، لان الجزء العلوي المعماري وجه الصخرة الخارجي، ومن دراسة عامه اعتمدت بها على المقارن بين ما وفرته الزخرفة والزينة لهذه الأقواس الستة عشر، والتي كانت مزخرفه بالفسيفساء، وتم تغطيتها بالرخام وقد قدم الباحث الفرنسي " كارمن جانو" فحصا للأقواس المذكورة حيث عثر على أجزاء الفسيفساء عليها، وقد غطت الأقواس في العهد العثماني ثلاثة طبقات والصحن اثنتين. وهي تشمل الجزء العلوي في قبة الصخرة حيث توجد براويز وخروق تخص ستة عشر شباكا، قائمه فوق سطح حلقه الصحن والقبة.

القبو وقد ظهر هذا الموقع بحجم صغير حيث اتصل بالرواق الذي يشمل المدخل الشرقي لقبه الصخرة.

ومن هذه المواقع التي تحدثنا عنها والتي تشكل المساحة الحقيقية التي زخرفها الفنان وزينها بالفسيفساء، وحتى نستطيع ان نحلل ونقدم صورة واضحة عن

أشكال وخصائص تلك الزخارف، والتي تمثلت بالوقائع التالية المربع والمربع المستطيل، والذي استخدمه الأمويون بالمقياس وتمثل بتقديم أسلوب او كما نسميه اليوم اختراعا ليس فقط بالعمارة بل بفروع عديدة ساهمت وقدمت الجماليات للعمارة مثل القصارة والدهان والزخرفة والزينة وملء الفراغات، وشمل أيضا إعداد مجسمات من نباتات والتي اختيرت من حقول الطبيعه التي تنمو من كل من ارض سوريا وفلسطين.

الفنان السوري أظهر النباتات بأسلوب فردي وليس بشكل مزدوج، ويعتبر هذا الأسلوب دليلا آخر على عدم ترابط بين ما قدمه البيزنطيون والأمويون، فالنمط قدم مجسمات للنباتات مع تيجان الاعمده، ويجمع هذا النمط كفرع بين الينابيع والربيع والتي رسمها الأمويون وزخرفوا بها القصور والأماكن العامة، ومع ان سطح الاعمده قدمها الأمويون بشكل دائري ومن ثم طوروها لتكون مستديرة، فقد كان يتبع تلك الاستدارة انحناء القوس وبما أن زوايا دعائم الاروقه الثمانية منحها المعماري الشكل زاوية مكسورة، وهذا ما يمكن أن يكون ما أراد به المعماري أن يقدم الى أولئك الذين يدعون أن هذا النمط استلهمه من البيزنطيين، لذا كان الاعتماد على الدعائم التي تعاملت مع الأقواس والصحن والقبة، وهذا أيضا يخالف نمط الكنيسة وخصوصا كنيسة القيامة، وكنيسة المهد وكنائس في مواقع أخرى. انه فعلا مختلف وكيف هذا الاختلاف؟

هذا يظهر الاختلاف ويبرز عندما نناقش التفاصيل التي من خلالها نستطيع أن نلمس هذه الفوارق بين نمط وآخر، ولهذا فقد سمى المسلمون تلك الدعائم " لغة الهندسة " والتي كانت لغة عصرهم.

مهما هناك قراءة أخرى في بنايه الصخرة، وهي نمط السطح الضيق وطوله، هذا النمط عاملا حيث جاء بجانب تلك الدعائم ضيقه وطول السطح الذي يظهر في مداخل الصخرة جسده الفنان عندما تعامل مع المعماري بان يزين ويزخرف البناء بالرسم والمجسمات واللوحات التي تجسده العقيدة إلا كما تعامل المعماري البيزنطي، حيث زين شكلا من أشكال الربيع واعني ربيع الأرض الذي اختط على الواجهة بشكل عامودي، وأحيط بفروع عديدة توجها بمصطلح اعتيادي وهو الزهرة، او بشكل آخر يتعامل مع البناء وكأنه فرع يغطي " قبوا " أو قبوين، لكن استخدام نمط الزمبرك في زخرفة قمة القوس ورأس العامود دليل آخر على الإبداع في العمارة، السطح المثلث هذا النمط قدمه الأمويون وكأنه الجسر الذي يغطي الأقواس وفيما يحفر الصخرة، قدموه بالشكل الثلاثي حيث ظهر في عده مواقع من الصخرة بالقوس الثلاثي، وهذه الأقواس كانت مغطاة بالفسيفساء، لكن المساحة التي استخدمت في هذا النمط كانت موضوع تلك الزخارف، ولكن كيف تعامل معها صانع الفسيفساء، وبأسلوب تناسقي مع المعماري الذي صمم البناء ونفذه ليكون ذروة ونموذجا إبداعيا مميزا، لكن هذا النمط الثلاثي كان خارجيا أما الداخلي فكان يختلف حيث قدمه المعماري على شكل زوجي ولكن المسائل الهندسية بقيت كما هي في كل من القوس الثلاثي والقوس الزوجي وبموجب هذا فقد كانت نقطة البداية تبدأ من فوق العامود، واعتبر العامود النقطة الثالثة لبناء الصخرة المشرفة، أما من الجهة الداخلية فقد كانت تلك الاروقه ذات الزوايا الثماني ودعامتها، والاعمده التي عددها ستة عشر عامودا والذي ترتب عليها بان تشكل نموذجا ثمانيا اي ان كل عامود شكلا وحده دعامة واحده، وبهذا النمط المعماري نكون قد حصلنا على رواق ثماني.

من كل ما تقدم من شرح وتحليل للبناء الداخلي لقبة الصخرة نستطيع أن نؤكد انه لم يكن هناك تشبه أو نقل عن أي نمط بيزنطي من جهة، ومن جهة أخرى فقد كانت قبة الصخرة او قبة المعراج تمثل لوحة رسمت على ارض الواقع قراءة وتفسيرا بينا للعالم بأن قدسية الأشياء وقدسية الأماني يرفضها العقل بل تؤكد أن عبد الملك أراد أن يعلم هذه الأمة درسا في الموعظة وفيه طرح جديد، هذا الطرح ليس الطرح الهندسي أو الفني بل انه طرح القيم التي هي جزء من عقيدتنا، وهذه القيم تمثلت بمعجزة المعراج التي تكمل معجزة الإسراء، لذا فإن بنا المسجد الأقصى كان يساوي معادلة، وهذه المعادلة هي معجزة الإسراء أما الصخرة فهي أيضا تمثل معجزة المعراج لا شريك له، قل هو الله احد، الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا احد – محمد رسول الله ﷺ بسملة، لا اله إلا الله وحده لا شريك له محمد رسول الله / ، إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها اللذين امنوا صلوا عليه وسلموا تسليما، بسملة: لا اله إلا الله وحده والحمد لله الذي لم يتخذ ولدا ولم يكن له شريكا في الملك ولم يكن له وليٌّ من الذل وكبره تكبيرا.. محمد رسول الله ﷺ وملائكته ورسله والتسليم عليه ورحمة الله، بسملة: لا اله إلا الله وحده له الملك وله الحمد يحيي ويميت وهو على كل شيء قدير.. محمد رسول الله ﷺ وتقبل شفاعته يوم القيامة في أمته.. بسملة لا اله إلا الله وحده لا شريك له محمد رسول الله ﷺ.

"بنى هذه القبة عبد الله عبد الله الإمام المأمور أمير المؤمنين في سنة اثنتان وسبعون تقبل الله منه ورضي عنه آمين رب العالمين والحمد لله" وفي النص للطواف يقول أن عبد الملك أمر أن يكتب اسمه على بوابة دمشق وليس على

البناء بالصخرة وبهذا أراد أن يتم التزامه بوثيقة العهد العمرية والتي منحها الخليفة عمر الى أهل القدس.

ولهذا عرف العلماء الأمم بتاريخها، فأمته ليس لها تاريخ هي أمه ليس لها حضارة، وكم يكون واقعيا ان نتحدث عن تاريخنا وتراثنا، لكن الأجمل والاهم أن نضيف الى هذا التاريخ سجلا جديدا، سجلا تحفل به أجيالنا القادمة كما نحفل نحن بسجل أجدادنا الذين رفضوا إلا أن يكونوا ذلك السجل، ومن هذه السجلات تلك الفسيفساء التي اعتبرت حديقة الفن ومن زخرفتها صاغ العلماء كثيرا من الدراسات والقراءات التي سنقدم نصوصها ونحاول معالجه الأخطاء التي وردت في هذه الكتابات.

أتاح المعماري أن يبني القوس حيث اعتبر القوس أو الأقواس جزءاً من الرواق الثماني، لان الجزء العلوي من القوس وفر الدعائم التي يبلغ عددها ثمانية، كان عدد الأقواس أربعة وعشرون قوسا كما ارتبطت تلك الأقواس ودعائمها بالسقف الرواق الدائمة، الذي يغطي المنطقة العليا للرواق، ويشمل الأجزاء العليا ومن هذه الخصائص فقد وفر أربع زوايا زوجيه غطت ستة عشر قوسا، لكن هذا لا يشمل القوس الداخلي بل يشمل القوس الخارجي وهو يبرز ليشكل نمطا نشرحه بالنحو الأتي:

المربع والمربع المستطيل والذي استخدمه الأمويون بالمقياس السطحي، استخدم أيضا بالسطح الزوجي الذي استخدم بعد تعديل النمط الأول، وهو المربع المستطيل الأمر الذي اتضح عندما بدأت بقراءة أنماط الفسيفساء الأموية

والعباسية، وكيف تم التعديل بين الفترات الاسلاميه متقدمه من الأموية وحتى الفاطمية ويظهر هذا خاصة بالجزء العلوي من الدعامات.

مهارة المعماريين الأمويين برزت بالتعاون الكلاسيكي مع الطبيعه، وهذا دليل آخر على عدم ترابط بين ما قدمه البيزنطيون والأمويين، فالنمط البيزنطي قدم مجسمات للنباتات مع أشكال أخرى ولكن ليس بالأسلوب الفردي، لكن الأمويين بأسلوبهم الفردي شمل أحيانا النباتات مع إناء أو نباتات مع الأطراف الهندسية، هذا الأسلوب وفر لهذه الفسيفساء رفعه وعظمه خاصة الى تلك الأجزاء السفلى.

يقول الطواف ماذا قدم لنا هذا النمط؟ ويجيب، هذا النمط قدم ولادة جديدة شملت فرعين رئيسيين في مواقع كثيرة من أراضي الخلافة، وهذا النمط الذي طوره الأمويون من الشكل المربع الى الشكل المربع المستطيل الى النمط ألعامودي، وقد منحوا هذا النمط اللون الزهري. وهذا اللون لم يظهر في الفسيفساء الرومانية والبيزنطية، ولكن الامويين أبرزوه بأشكال مختلفة.

ويزخرف البناء بالرسم والمجسمات واللوحات التي تجسد العقيدة، لا كما تعامل المعماري البيزنطي حيث زين كنائسه للجواهر الحقيقية والأواني الذهبية والفضية والجماليات الأخرى، لكن المعماري الأموي تعامل بطرح مستوى أخر، وهو تقديم اللوحة والإناء من الفسيفساء مع أشكال النباتات والأشجار المتعددة، وهناك ملاحظه أخرى وهي أن الفنان الأموي قدم لنا بالرسم الذي يظهر على الفسيفساء، أوراق الشجر التي ظهرت بشكل مميز ولم يمنحها الفنان

مقياسا كبيرا بل استخدمها بحجم صغير، وقد صنع الفنان هذه الأوراق باللون الزهري عندما يكون السطح ضيقا فان حجم الدعامة الدائرية، أو ذات الرأس المستدير يبدو وكأنه في الحجم الدوري أي المتوسط، ولهذا فقد ظهر الإناء وكأنه من القوس الثلاثي، والقوس الزوجي بموجب هذا فقد كانت نقطه البداية تبدأ من فوق العامود ، واعتبر العامود النقطة الثابتة التي تستمر في التعامل مع الامتداد لطرف القوس، ويشمل القوس الثلاثي والزوجي.

من الناحية العلمية فهو يدعم مسافة الطول الذي يخرج من النقطة المركزية الى خارجها، وكان يحد هذا الامتداد أو الخروج عنه تلك الواجهات الثماني التي تشكل النموذج الخارجي لمعجزة المعراج التي تكمل معجزة الإسراء، لذا فان بناء المسجد الأقصى كان يساوي معادله، ومعجزه الإسراء، أم الصخرة فهي أيضا تمثل معجزة المعراج لذا فسوف نقدم جميع التفاصيل التي تخص الصخرة والمسجد الأقصى منها الزخرفة والزينة والجماليات الأخرى، كذلك الكتابات التي كانت على الفسيفساء وأقدم هنا أول نص أموي لهذه الكتابه، أي الكتابة (رقم واحد " بسمله " لا الله إلا الله وحده لا شريك له) وقد أمر عبد الملك أن يكتب اسمه على بوابه دمشق وليس على البناء بالصخرة ولهذا أراد أن يتم التزامه بوثيقة العهد العمرية والتي منحها الخليفة عمر الى أهل القدس ومن ثم طبقها معاوية والخلفاء الأمويون وعلى سوريا وفلسطين والمدن التي فتحها المسلمون في الحرب، وهذه هي حاله ألامه، وهذا هو الطرف الذي يشهد علينا وأتمنى أن يشهد لنا وعندها نوفي ألامه حقها ونضيئ فوانيس القدس العتيقة وأسوارها ونرمم منبر نور الدين بالارتفاع حتى قمة القوس أي إنها كانت تتماشى مع

زخرفه الفسيفساء، والزخرفة كانت تشمل شجر النخيل وأغصانه التي كانت تغطي المنطقة المجاورة، ثم نجد زخرفه من الفسيفساء بالمنطقة التي بين الصحن والأقواس، وهي نجمه ثمانية من الذهب والفضة أربع زوايا من الذهب، وأربع من الفضة، وهذه النجمة صبت ورسمت في إطار اللوحة لونها ازرق قائمه على أرضيه القوس الذي زين الفسيفساء.

بعض الباحثين أعاد علينا قصه من أن هذا النمط وجد في كنيسة (سانت صوفيا) في القسطنطينيه، في القرن السادس ميلادي، أي في عصر جوستنيان، وهذا الباحث من الذين عملوا على قراة المخطوطات في قبة الصخرة وهو سويسر يدعى " فان بيرشم ".

لكن إذا كانت الفسيفساء في كنيسة سان صوفيا عبارة عن سجاده أصليه، والمقطع الثنائي كان يواجه في المدخل، والنجمه التي كان يتحدث عنها "برشيم" في الكنيسه كانت ضمن السجادة الارضيه، النجمة الامويه كانت ثمانية الشكل وهي عبارة عن أربعة أضلاع من الذهب وأربعه من الفضة، أما نجمه جوستنيان فلم تكن ثمانية بل كان لها اثني عشر ضلعا.

انحناء القوس الداخلي زخرفه بحبل من الزهور والأغصان، لكن بدون توقف بل كانت الزخرفة تغطي الانحناء حتى " البانيلات "، بينما في الأضلاع الثمانية كانت الزخارف تشتمل البانيلات. إذا لماذا غطى المعماري الأموي البانيلات في تلاقي الزوايا الثمانية ولم يغطيها في الأقواس. هذه النواحي الفنية لم يتعامل معها الباحثون لأنهم قدموا لنا وصفا لما كان قائما، لكن إذا ما راجعنا

تاجات الأعمدة التي ادخلها الصليبيون الى الصخرة، نستطيع أن نعرف أن تلك الاعمده وضعت لكي تفصل بين الزوايا الثماني، وقد دمرت جزءا كبيرا من الفسيفساء المنفرده، ومن إطار هذه أللوحه المنفرده التي تمثل الإبداع، ويظهر لنا أول منظر والذي يخص فروعا وأغصانا تظهر وكأنها مرتبطة مع بعضها البعض، ولو حاولنا أن نستعرض فقط تلك الأصباغ التي استخدمها الأمويون، لعرفنا كم كلف ذلك العمل وكم استغرق من وقت وجهد حتى برز وكأنه لغة العصر، لغة الوقت تمثلت بزهد العباد في مناجاة الله وصفة المؤمن الذي لا يتحدث عن نفسه بل يترك غيره يتحدث عنه.

نحن سمعنا بالفن الناطق أو الفن المعبر ولوحات بيكاسو وغيره من كبار الفنانين، وفي المسجد الأموي توجد زخرفه قبة المال، وما زالت القبة تحتفظ بتلك الفسيفساء، أيضا في قبة الصخر من الخارج ما بين السطح والقبة أي المنطقة التي تخص الصحن والأقواس، ويوجد هنا جزء من هذه الفسيفساء وان كانت تمثل عده عصور إسلاميه منها الأموي والعباسي والفاطمي.

مادة الصباغ التي استخدمت ساعدت مع مادة الصمغ في هذه الزخرفة التي أقيمت فوق القوس وفوق الجسور، خصوصا في المركز الى تلك الاروقه، وأظهرتها وكأنها أنماط مستقلة، أيضا كل هذا العمل لماذا قام به مهندس الديكور في حينه.

هناك ثلاثة فواصل مهمة قام بها مهندس الديكور:

أولها – انه اوجد مساحة لكي يتم عليها تركيب وإنشاء المخططات ومن ثم صف الحروف بماده صباغ تناسب نسق الفسيفساء ، واستخدام ذلك الصمغ الذي برع به أولئك الفنانين في إتقان ذلك العمل.

ثانيها– قطر الدائرة الكاملة الاروقه التي تعاملت مع الأقواس ابتداء من الصحن وحتى القبة، كل هذه الأنماط تمت زخرفتها وتلوينها بما يناسب الجماليات الهامة.

ثالثها– مهندس الديكور تعامل مع الواجهات الداخلية والخارجية بالزخرفة والتزيين، أيضا في الكنائس وأعطوا أهميه بالموضوعية في مداخلها أو في جوانبها، لكن في الصخرة ظهرت الموضوعية بالمركزية المفتوحة أي النمط الذي يشمل جميع الجهات، وهذا النمط وفر لكل زائر بان يشاهد ويلاحظ هذه المركزية من أي جهة في البناء.

من هنا يمكن القول أن كل من الكنيسه والصخرة كانتا ترمزان للفكر الديني، ولهذا فقد كانت الكنيسه تعبر عن الفكر الديني المسيحي والصخرة تعبر عن الفكر الديني للمسلمين، ولن يكن هناك أي تقليد أو نقل النمط، لان الفكر الديني لكل هذه المواقع مختلف عن الأخر.

المخطوطات العباسية في مبنى الصخرة.

(١) بسمله " الحمد لله الذي لا اله إلا هو الحي القيوم بديع السموات والأرض ونور السموات.

(٢) والأرض وقيام السموات والأرض الأحد الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا احد، ملك الملك تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك مما تشاء، كل الملك لك ومنك ربنا واليك مصيره، رب العزة الرحمن الرحيم كتب على نفسه الرحمة، وسعت رحمته كل شيء سبحانه وتعالى عما يشرك

المشركون نسألك اللهم برحمتك وأسمائك الحسنى وبوجهك الكريم وسلطانك العظيم وبكلماتك التامة.

ما أجمل التراث وأجمل ما فيه هو الإبداع، وان كنت قد تحدثت عن هذا الإبداع – لكن أبقى عاجزا عن إدراك المهام التي وضعها أمام عينه عبد الملك بن مروان وحرص " عبد الملك " على القدس نجده قد سجلها في الاجنده الخاصة به تحت رقم (١) لكن لماذا كانت القدس رقم واحد في أجندة الملك في حين كان يجهز جيشا قويا لمواجهة القسطنطينيه، وأولى هذه المهمة الى احد أبنائه، وكان يعد الأسطول الإسلامي الذي سيواجه الأسطول البيزنطي الذي حاربه معاوية في معركة ذات الصواري الشهيرة، وانتصر عليه مع قله عدد سفنه وخبرة بحريته، لكن عبد الملك جهز هذا الأسطول بهذه الإمكانيات ليكون قادرا على مواجهة بيزنطة، ولا سميا وان دوله الخلافة كان أمامها مهمات كثيرة، حيث إنها بدأت بفتح أفريقيا واعني شمال أفريقيا، أضافه تجهيز حمله قويه الى الأندلس الى جانب معالجة الحياة اليومية لدوله الخلافة، بخاصة في كل من العراق والحجاز، كل هذه المهمات الكبيرة كانت عند عبد الملك تساوي المرتبة الرابعة والثالثة والخامسة بالنسبة الى القدس التي سماها " بيت المقدس"، حيث اسمه على بوابة المدينة الرئسيه وهي " بوايه دمشق "لأنها البوابة التي دخل منها الخليفة عمر بن الخطاب عندما سلمه صفرونيوس أمانه القدس، وان كان عمر ومعاوية قد حافظا على اسم (ايليا) للقدس، إلا أن عبد الملك اوعز الى الوليد بان تمنح القدس مركز الولاية ويكون اسمها " بيت المقدس ".

اوعز الى مهندسيه بربط القدس بعاصمة الخلافة أي دمشق، بطريق رئيس يوفر نقل المواد والإمدادات الى القدس، ووضع هذا على الطريق الكتابات التي تحدد كم من الفراسخ التي قطعها المسافر، ليعرف المسافة بين القدس ودمشق، وهو بهذا قدم نمط حضاريا جديدا، إذ استخدم الرومان الاعمده " كإشارات للفراسخ " نجد أن عبد الملك استخدم المخطوطة المكتوبة، وهذا كان رمزا لأول طريق بريدي في الدولة الاسلاميه، وبهذا العمل كان عبد الملك قريبا ومتابعا لما يجري على ارض الرباط، ارض الفجر الجديد، ارض الحرية، الأرض التي هي أم الدنيا، وهي " عبير الجنة " مسكها، من اسمها مجدها، من قدسيتها بهذا المدلول، بدأت دوله الخلافة الدرب، وهذا الدرب بدا عندما انتدب عبد الملك ابنه الوليد ليكون مشرفا على بناء كل من الصخرة والمسجد الأقصى وكلفه أيضا ببناء دار للخلافة، ودار للضيافة، وهي التي أقيمت بالجهة الجنوبية أي خلف الأقصى مباشرة، وهذه ألابنيه كانت ترتبط مع الأقصى بطريق معلق أي جسر يوصل بين هذه القصور والمسجد، وكانت هذه الوقائع أشبه بفتاوى بان يبحث المجتهد عن حل المسائل بالقياس في غياب التشريع، وهذا ما نسميه بعصرنا الحالي " حقوق الإنسان والديمقراطية ".

و قبل أن يكون لنا فتوى حول القدس لا ادري من أين سيكون باب التداخل هل سيكون من خلال الأديان بفكرها وسموها، أم سيكون بالفريضة والوصف، حقا تبقى القدس ، لكن الذين ابتعدوا عنها هم الذين فقدوا الرقم الصعب، أي التاريخ لان كل مسلم ولغاية ألان لا يزال يذكر ما قام به كل من الكامل والعادل في العصر الأيوبي مع الصليبيين، ومن أجمل ما قرأت لمؤرخ

الحملة الصليبية وليم الصوري " المجلد الأول صفحة ٧٢" تلك الحادثة: الملك دبوان حضر للقدس في عصر الكامل، وكان المسلمون وقتها لا يوجد لهم سيطرة إلا على المسجد الأقصى والصخرة، وقد اصدر الكامل أمرا للمؤذن في المسجد الأقصى بان لا يؤذن من على الماذنه ، بل يرفعون الأذان في داخل المسجد خوفا من " إزعاج الملك ".

و في اليوم التالي سأل الملك الكامل: لماذا لم تؤذنوا لصلاة الفجر؟ فقال الكامل: أنا إمرتهم خوفا من إزعاجك ، لكن دبوان قالها بصوت عال ما أتيت لهنا إلا من اجل أن اسمع صوت هذا الأذان!!.

و تبقى أمامنا أمنية وهي أن نسمع صوت الأذان مع الفجر، مع ذلك الغسق من النور، مع إطلاله الهلال، مع ساعة من ساعات الظهر التي خصها صلاح الدين بوقت من أوقات الصلاة، مع وقت الزحف الذي أبقى الامه في ارض الرباط حتى يرث الله الأرض وما عليها.

إن الزخرفة بالفسيفساء بدأت من أعلى نقطة من قطر الدائرة ثم بالانحناء ، وهذا الانحناء يتماشى مع انحناء القوس وهي دائما كانت قريبة من رأس القمة، بمقياس "الشبر" وهذا المقياس وفر مساحة لكي يتم كتابة تلك المخطوطات الهامة، والتي وجدت على الفسيفساء في قبة الصخرة، هذه الكتابات كانت تبدأ بالشكل المثلث وأحيانا تأخذ الوضع الحلزوني أو اللولبي، وكانت تبدأ من جانب الدعامة والاعمده وضعت لكي تفصل بين الزوايا الثماني، المعماري الأموي أراد أن يمنح المشاهد للصخرة مشهدا كاملا، وهذا المشهد جسده

باللوحة، واللوحة لوحه فرديه ولهذا فقد غطى البنيلات الرخامية بجذوع النخلة والاحبال الوردية التي جعلها متصلة مع بعضها فيمَ يسمى اليوم اللوحة التجريبية ولهذا فقد كانت الفسيفساء عبارة عن لوحة تتحدث عن نفسها. أما من الداخل فلم يغط البنيلات لسببين، الأول لوجود فراغ ما بين انحناء القوس والدعامات، والثاني استخدم الرخام الأسود والأبيض في البينيلات حتى يمنح الفسيفساء إطار اللوحة.

تعامل الفنان الذي صب الفسيفساء بأمرين، الأول وضوح التلوين والتكنيك، والثاني تغطيه الفراغات بالزخرفة وتعريج الألوان. كان أمام الفنان أمر وهو أن لا يصيب أي من هذه الإطارات وخطوط الكتابة أي ضرر، وبهذا العمل أصبحت المخطوطات مشار إليها بوضوح، أي إنها كانت تزين قمة القول ووسطها، وقد غطت الأجزاء العليا من الاروقه. وشملت أيضا إطار اللوحات الصغير والكبيرة، ويكمل الفنان العمل في فسيفساء الصخرة بأنه اوجد نقطه الحل الذي رسم عليها الزهور والتي رمز إليها بنبته " الاوكونتش" أو استخدم رسم الإناء، والاهم منه أن الأمويين رسموا كل من الحبل والإناء على العامود، وهذا أيضا نمط جديد ظهر في اللوحات التي قدمتها الحضارات وكما كان الحال في الدعامات، ومن إبداع تلك الفسيفساء التي غطت الداعامات حيث قدم لنا الفنان لوحه رائعة يظهر من خلالها الينبوع الذي يتدفق منه الماء بشكل بخاري ليغطي اللوحة بشكل عامودي وهو أيضا من خصائص الفسيفساء التي فقدناها.

تمثل نشر وكشف الزخرفة التي تناسبت في الجمع بين تلك اللوحات وغطى الفنان بالزخرفة ذلك النقص الذي كان يظهر في الفسيفساء الرومانية والبيزنطية.

وقد تمكن المعماري الأموي من استخدام الزخرفة بالتدرج من الوسط وحتى قمة القوس. وقد غطى الجوانب والفواصل وقدم لنا لوحه كاملة منفردة ودمجها بإطار اللوحة الثانية والثالثة. ويكون الفنان الأموي بهذا هو الأول الـذي قـدم اللوحة بين القدس والزمن، أجنده ولوحات، ومن خلال تلك الاجندة نطـالع السيرة والذات إلى أولئك الذين سجلوا أسماؤهم في أجندة القدس، لكـن مـن خلال دائرة الزمن عرفنا كيف سجلت القدس الحدث على سطح أرضها، ومن عمق دينها، لان القدس قد سميت في الحضارة ب " مدينه الوديان" كما سميت أيضا ب " مدينه الأنهار " إلا أن جغرافيه القدس تبحث عن دائرة الزمن ودائرة الزمن ليست دورة الأرض حول الشمس كما حددها علم الفلك. دائرة الـزمن لدى القدس هي الرقم الصعب، الرقم الذي لا يقبل القسمة لكن تظـل هنـاك علامة الى هذا الرقم الفارس القادم الذي يأتي الى القـدس مـع شروق الـشمس تجمع بين النمط والتراث والزمن.

فسيفساء قبة الصخرة كانت لوحة من لوحات الزمن، سجلت لهـذا الـزمن قدر أمه أمنت بالخالق، وأمنت بالرسل والكتب السماوية، ولهذا كان العصر لغة الزمن، والفسيفساء من خلال المخطوطات والكتابات والتي خاطبت العـصر، خاطبته بالوحدانية، وهل تقبـل القـدس بغـير الوحدانيـة؟ ولهـذا كـان الـرقم الصعب بالمعادلة هو الوحدانية.

القدس الموقع العالي المرتفع التي دونت في أجندتها المنتصر والمهزوم فالمنتصر نال شرفه والمهزوم سجلته بقائمة من دافع وقاتل من اجلها، وقد استثنت أولئك الذين قبلوا بالحل الوظيفي واعني "القسمة" قسمة القدس التي رضي بها كل من العـادل

والكامل، ولكن هذه القسمة لم تدم لأكثر من ست سنوات وسحقها الصالح ولهذا القدس تنتظر ابنها البار، ابنها الذي يلبي النداء ويجمع الأمة على وحدة القدس.

فإن كان الكنعانيون قد خطو على ارض القدس اللون الاورجواني واللون الأحمر، فهذا يعني إن صناعة الاورجوان كانت مهنتهم، واللون الأحمر وهو النحاس والذي هو عصرهم، وقد حافظ على هذا الوصل والصلة بين القديم والحاصر، أجندة الزمن وحوليته وما نقرأه في مقدمات الخليفة معاوية بن أبي سفيان لدى اجتماعه مع قادة الأسطول العربي قبل معركة "ذات الصواري" وجدت تلك المقدمة.

من يملك المعرفة –يملك القوة، والمعرفة هي الواقع والأحداث وتحديات الزمن.. ومن تلك المقدمات التي كتبها معاوية في مكتبته في مكتبة خالد بن معاوية الأول، استطيع أن أقول إن معاوية كان يقرأ التاريخ ويدونه، ويهدي رأيه في الأحداث التي تجري خارج حدود الدولة الإسلامية وهذا ما مكنه من التعامل مع أهل الذمة داخل الدولة الإسلامية بأن منحهم حقوقهم الكاملة، ونحن إذ نورد مثلا على تلك الوقائع والتي اكتشفت في حفريات "الحمة" حيث وجد كتابه باليونانية والتي نصها بالعربية: "بأمر الله وأمر عبد الله معاوية بن أبي سفيان تم إقامة هذا المكان ليكون حمامات عامة سنة ٤١هـ" لهذا سوف نعرض لقراءة الفسيفساء الصخرة المشرفة حسب الجدول الذي قدمنا جزءا كبيرا من هذا البحث.

الطبقة السفلة من الصحن، ونحن هنا قد وصلنا لقراءة هذه الطبقة، هذه الطبقة تعتبر من أهم المواقع التي يجب مراجعة نمطها ونشر تلك المعلومات

والتي تعالج كيف تعامل المعماري مع هذه الطبقة الدائرية والأفقية، وبين تلك الدائرتين يوجد رباط، وتشكل هذه الطبقة أربعة أمتار علوا ومحيطها يغطي ستة أمتار، وأجمل ما في هذه الطبقة التساوي بين النسق والفراغات، حتى تساوي بالامتداد كان متوازيا، وكذلك التساوي كان بالجماليات والزخارف والزينة، ومن هذا الواقع فقد سلم العلماء بان المعماريين اللذين عملوا كثيرا وبصعوبة، منها كيف تمت زخرفة هذه الطبقة وكيف تم تزيينها، وحتى ألان ننظر الى التجربة والفضل بتلك الموهبة التي لا تزال حتى ألان في هذا الصحن، والميزة الهامة إننا لم نجد في هذه الزخرفة إنها قد أفسدت أي جزء أخر من موقع الأقواس والشبابيك العليا، والتي يبلغ عددها ستة عشر شباكا، بل كان هناك تجانس بين هذه الأنماط القائمة في الطبقات السفلى للصحن وبين الأواني والأوعية والفواكه والجذوع والأغصان التي كانت تزين الجدران، وكانت مرسومة على الفسيفساء، والتي دمرها الصليبيون، حيث بنو مكانها بناء دائريا من الحجر اغلبه كان من الكونيشات المنقوشة، والتي كانت بارزة بفراغات عن منطقة الصحن، وقد كتب عليها الصليبيون مخطوطاتهم التي تحدثنا عنها، وتحدث عنها المؤرخ "وليم الصوري" وارنبرغ، ومن اجل هذا قام صلاح الدين ببناء هذا الصحن من النحاس، وكتب عليه تلك المخطوطات التي ما تزال قائمة الى يومنا هذا، لكن بيننا وبين الحدث مداخلة، والمداخلة فرضتها المتغيرات التي أدخلت على النمط " الصخرة "، فكل من الحكام والأمراء حاول أن يملأ جزءاً من الفراغات بالمخطوطات والكتابات التي أراد بها أوْلئك الحكام أن تدون أسمائهم، والأعمال التي قاموا بها بالقدس والصخرة بالذات، وكما قلت فهذه

هي القدس الموقع الذي يسعى إليه كـل قائـد وكـل فـاتح ويبقـى بـين النـصر والهزيمة أجنده مكتوبة، قصتها موثقة، وإحداثها تدور حول النمط.

ونحنفي عصرنا الحالي نبحث عن التعاون، في التلاقي لا عن الإبداع ولا عن ملكية القرار والسيرة والذات التي سلبت من عقولنا وأصبحنا نستوردها عوضا من أنها كانت لغتنا الجميلة التي نتحدث بها الى العالم.

الكتابات التي دمرها الصليبيون داخل طبقة الصحن السفلي، كانت موجودة على ستة عشر لوحة، على امتداد النمط الذي كان يـربط بـين الـدائرة والوضـع الأفقي في الطبقة السفلى من الصحن، فكل مجموعة من هذه المجموعات كانت قائمة على دعامة أو عمود والزخرفة قد زينت على الفسيفساء والتي تمثلت عـلى الأغصان الزوجية من خلال إناء، وأحيانا كانت الزخرفة النهائية تتمثل بأشكال ثلاثية أو رباعية، واعني الأغصان مع الشكل الهندسي، بـين الفـروع وفتحـات الإناء نجد شكلا هندسيا يشبهه العاصفة والذي يبرز بشكل عمـودي ومتـوج بزخرفة من الأعلى: هذه المجموعات كانت قائمة فوق الدعامات وبارزة بشكل اقل عرضا من الجهات الأخرى وكل ذلك تم بفضل الألواح التي كانت تكمل بعضها البعض ما عدا بعض الاختلافات في حجم وعدد الأنماط التي اعتمدت لتكون الزخرفة النهائية.

والشيء الذي يجي التسليم به انه بمجرد الرؤية نـستطيع أن نـشاهد أعـمال غـير اعتيادية تبرز وتظهر وكأنها متصلبة وغير متجانسة مع النمط الأصلي وان كنت أريد وصفه فهو قد برز من خلال أعمال الإصلاحات التي تمت والتي قد غيرت.

تلك الزخارف والأعمال الجمالية والتي تمت في الفترة الاسلاميه المتقدمة وكشئ يخص التركيب ذاته سنكون اقل تحمسا للمقارنة بين النمط القائم والنمط الذي كان قائما في السابق وخاصة حينما كان ذلك الصحن قائما على دعائم أو أعمده وهذا النمط سماه الأمويون (العمل الزوجي) وكانوا يقصدون (الدعامة والعامود) أي إيجاد بديل قائم خوفا من حدوث هزه أرضيه أو عمل طبيعي أخر، لهذا لم تتأثر الصخرة من الهزات الامره واحده، فقد سقط قسم كبير من القيه، هناك تحدي أخر تعاملت معه تلك الزخارف التي لازمت العمل الأول وهي التي قلت من وجود فراغات على امتداد الممرات الدائرية أو الممرات المظلة، أو الأقواس العليا فبواجهات الصخرة الخارجية، كل هذه الأعمال إذا جمعت مع بعضها بنمط معماري تكون قد قدمت اللوحة الكاملة المتكاملة لكن اللوحات هنا ليست بالمظهر الخارجي بل إنها جمعت بين العقيدة والنمط وبين التراث والفكر والحضارة.

هنا في هذه المداخلة عبد الملك بنى هذه القبة لا لتكون قصرا له ولعائلته، أو بيتا من بيوت الدواوين الخاصة بالدول بل انه اعتمدها لتكون لوحه خالدة جسد بها المعماري حادثه الإسراء والمعراج، ثم صممها بشكل ثماني في حمله العرش حيث يقول الله (ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية، كما جملها بالفسيفساء والتي هي النمط الأول الذي ادخله المسلمون الى ألابنيه الهامة التي أقاموها.

لم تبرز أي زيادة أو خروج عن النمط الذي نفذ في عماره الصخرة أما أهميه الصخرة من الجهة الخارجية فقد كانت عاملا لأنها تظهر وكأنها لوحه خالدة.

الشكل والنظام اللذان رافقا العمل واللذات كانا من الدقة بحيث لم يكتشف أي خطا فني سواء كان غير مقصود، هذا ماأثار الباحثين وكتبوا عنه أنها الطبقة العليا من الصحن.

وان كنا قدمنا دراسة على الطبقة السفلى من الصحن فسوف تبدأ بقراءة الطبقة العليا منه، هذا القسم من الصخن يتألف من ستة عشر شباكا، والذي يقسم أيضا الى ستة عشر لوحا، الأخير منها يظهر انه يكمل " الزنار " العلوي والذي يبرز خارجا وقد أسماء المعماريون (الاسوراره) لكن الألواح والشبابيك لم تكن جميعها بنفس العرض، ما يخص الشبابيك من ملئ الفراغات التي برزت بالطبقة العليا من الصحن، عندما تم فحص تلك الطبقة عام ١٩٢٧ وجدوا إن الزخرفة قد أتلفت ، حيث ظهرت الألواح التي تحدثنا عانها واكانه قد قصد إتلافه، لان الذين قاموا بعمليه الترميم من خلال تغيير نمط الفسيفساء بنمط القشاني، واتلفوا كثيرا من تلك الزخارف النقوش وبقايا الفسيفساء التي كانت قائمه في مبنى الصخرة المشرفة.

لكن بقايا من صب الفسيفساء الالولى وبعض أنماط القصاره، والتي ما يزال جزء كبير منها موجودا، إلا انه في إصلاحات العام ١٩٤٦ من قبل البعثة المصرية والتي زخرفت الجدران الاساسيه كان يقوم عليها أنماط من الفسيفساء وعود الى تلك الأواني التي كانت مرسومه على عده لوحات من الفسيفساء حيث وجدت بقايا منه يقول " فان بريتم " السويسري الذي عمل بقراءة نمط الفسيفساء لم أجد في الفسيفساء الرومانية أو البيزنطية بروز الينابيع من خلال إناء، وبروز أغصان في كل جهة، وهي التي برزت بشكل متساوي بالطول والعرض، وبالمنطقة التي

أفرغها الرسام بين الأغصان والإناء حيث كانت في جميع الرسومات متساوية، ويضيف بيرتيم أن تتناسب الأجزاء والزخرفة والتزيين كان أيضا متطابقا في الأعمال الفنية مثل ما كان متوازيا في الأعمال الهندسية.

والشيء الذي كان مثيرا للدهشة إن كلا الغصنيين كانا يمتدان نصف الطريق المساحة بشكل علوي، ولهذا اعتبرهما الفنان البندات، وبالمعنى المعماري هي الاورقه المثمنه والتي يبلغ عددها أربعا وعشرين وهي أيضا هامه للفنان حيث قدم لنا أسلوبا مهما في تحليل وتجانس اللوحة مع اللوحات الأخرى، مع العلم إن هذه الاورقه تختلف عن بعضها البعض.

الفنان هنا – أطلق لنفسه الخيال الحر، وهذا ما ساعده في تقديم نمط موضوعي كما لعلماء البحث لوحه فنيه جديدة، ولكن اللوحة الفنية التي أبدعها الفنان كانت عبارة عن اكليلمن الزهر والفواكه وأوراق النباتات، والإبداع هنا يظهر بأسلوب نشر الزهور والفواكه الأوراق حيث أبرزها بأسلوب الزنبرك الذي يخرج من سله، وهو يغطى بامتداده كل القوس وتتلاقى هذه الزنبركات مع بعضها البعض عند قمة الرأس.

هذا النمط يخالف ذلك النمط الذي كان سائدا في بداية القرن الخامس والسادس الميلادي في روما، حيث كان نمط الفسيفساء الرومانية منتشرا في تجميل الفيلات لرومانيه والقصور والمعابد، ولم يعلن هذا النمط مشابها لتلك التي كانت قائمه في كل من " رفينا " و" سولينك " و" القسطنطينيه " وهناك أيضا مخطوطات مكتوبة على زخرفه من أوراق الداليه.

وفي موقع أخر قدم لنا الفنان الأموي طفيره تمتد على القسم العلـوي، كتبـوا عنها بالانجليزية والفرنسية والالمانيه، ولكن مـا وجـدت في مراجعنـا العربيـة مداخله حول هذه اللوحات، وكيف تم تغيير هذه الأنماط، لكنه الذي نعرفه من مراجعه مخا كتبه الخليل، وابن الفقيه وناصر خسروا، كلها تحدثت عن وصف ما كان من مداخل وأورقه وساحات وعدد القناديل وعـدد الـدرجات ووصـف العتبات، وكنت أتمنى أن نجد شرحـا في مراجعنـا عناسـطيل سـليمان والبـاب الذهبي أو ما يسمى (الباب المسحور) والـذي هـو البـاب الـذهبي وللإعـمال الكثيرة التي تحتاج الى إيضاحات مثل (يـر الـصلاحية) والتـي كانـت مدرسـه الشافعية في عصر صلاح الدين.

لكن كل هذه العمال كانت قائمه حتى قمة القوس وامتـد اتجـاه الفسيفـساء باتجاه الجهة المقابلة والمخالفة لكل قوس وصـولا حتـى مركـز الـصخرة، هـذه النقوش والزخارف تركت على الواقع عرضا فنيا يجذب كل من شاهد أو يشاهد جزءا من هذه الترتيبات المتناسقة والمتكاملة المتداخلة والتي تعـبر بالوحدانيـة، وقدمت الفن بطريقه الإحياء الروحي وكما يقول (الطواف) وهـذه الفسيفـساء هي قمة (التأمل) الذي لا يتحقق إلا من خلال الإبداع وقد بـرز الإبـداع مـن خلال لوحة شهد لها الزمن وشـهدت لهـا سـيره الامـه وذاتهـا، وهـي مجـسده بالصخرة، ولم تكن اللوحات تخطر عـلى بـال فنـان أو رسـام واهـم اللوحـات وأبدعها تلك القشرة المصدفه ذات اللون الزهري التي قدمت لوحات التخيل، وقدمت أيضا الورد بأسلوب جماعي وكان سماها الطوف إنها حقل مـن حقـول أوراق النباتات وأتمنى أن تعاد مره ومرات، أما الكتابة العباسية تزين الفسيفساء

فسوف نقدم الجزء الأخير منها " وبها نعتصم وبرحمتك من الشيطان ، وننجي بها من عذابك يوم القيامة ، وبنعمتك السبغة وفضلك العظيم وبحلمك وقدرتك وعفوك وبجودك أن نصلي على محمد عبدك ونبيك ونتقبل شفاعته في أمته صلى الله عليه والسلام عليه ورحمة الله. "

مما أمر به عبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين أطال الله بقاؤه في ولاية أخي أمير المؤمنين، أبي إسحاق بن أمير المؤمنين الرشيد أبقاه الله وجزا على يديه.

صالح بن يحيى موسى أمير المؤمنين في شهر ربيع الأخر سنة ستة عشرة ومائتين للهجرة.

الجذور والأغصان التي كانت تزيّن الجدران وكانت مرسومة على الفسيفساء، والشيء الذي يجب التسليم به أن تأثير الزخرفة لم يكن به أي ملل أو أي انطباع غير مؤثر، فحينما يتأمل المشاهد تلك الزخارف وأعمال الزينة الأخرى، واللوحات يجد إنا متجانسة ومكملة لبعضها، وخاصة التي كانت تخص الفسيفساء، من حيث النوع والشكل والتنويع في الألوان.

النقد الوحيد الذي يمكن أن يتعامل معه النقاد هو تلك الفرورع والأغصان التي كان بروزها بشكل غير اعتيادي، واقل مساحة من الحجم المصطلح للأغصان والفروع التي ظهرت في الأقواس الدائرية ، والتي برزت من خلال أوعية، وهي التي كانت حتى ألان متطابقة للنوع والشكل ، ولكنها كانت جميعها من نفس الزخرفة والنوع، كل هذه الجماليات اعتمدت لتكون قاعدة علمية لموقع الصحت الذي يحمل قبة الصخرة، والذي ادخل عليه بعض

الإصلاحات والتغيرات في تواريخ متأخرة، حيث سموا ذلك الشكل وليدا جديدا، هذا ما أثاره الباحثين وكتبوا عنه، مؤكدين فحص كل نمط بدقة، ومن هذه الأنماط كانت الفسيفساء وزخرفتها وقد قالوا: كل شيء استخدم بمعيار، والتكتيك والألوان والزخرفة والزينة تم حسب الواقع، وأكثر من ذلك وحدة الشكل والذي سوف نقدم قراءة علمية له من خلال ذلك البحث سوف نلمس الكثير من الحقائق. إذا فحصنا هذه الكتابات وكيف هي قائمة نجد إنها الآن غير عاموديه الخط ، ومختلفة بالنوع والشكل عن النمط الأول ، وكانت هذه المتابات قائمة على أنماط الفسيفساء التي كانت قائمة على الأقواس الداخلية والخارجية، بعض هذه العلامات تجّسدت بأنواع الفواكه واروراقها وهي التي رسمت على الفسيفساء وزخرفتها وألوانها وزينتها، والسؤال هل كانت تلك الفسيفساء أجمل ما في تلك القبة المثمنة؟ نعم تلك الفسيفساء هي أجمل الأنماط الجمالية التي زينت بها الصخرة بزخرفتها وهذا ما يظهر الشكل العلوي ولهذا اعتبرها الفنان سندا للنمط القائم على فراغات الصحن العلوي ، وبهذا النمط يكون الرسام قد خالف النمط البيزنطي، وحتى تلك الأعمال التي ظهرت في عدة أماكن في سوريا ، وهناك الأغصان المنتشرة الى أعلى وهي تمتد وتتعامل مع انحناء القوس، وحتى بروز الشباك والشبابيك، والتي هي قائمة بالطبقة العليا من الصحن، وكما قلت فسوف يتم شرح هذه الأنماط من خلال قراءة وحدة الشكل العام لنمط الصخرة ، وخاصة في ما يتعلق بتلك الألواح التي تحدثنا عنها ، وهي ستة عشر لوحا وهذا العدد يماثل عدد الشبابيك بالطبقة العليا من الصحن.

لكن كيف تم الربط بواسطة الضمادات؟

إن الأوراق الضيقة والتي كان طولها ٦,٢٠ م وعرضها ٨٥ سم ، أقول إن المعماريين الذين عملوا في هذه البندات قد عملوا سطحا أخر غير ذلك السطح الذي نراه اليوم ومنه البندات التي نتحدث عنها، ومع أن زخرفتها كانت اقل أهمية من الزخارف التي كانت تزين الأقواس والواجهات، لكن ظفيرة تمتد على القسم العلوي من القوس امتدادها على طول القوس، وهذا كان يشمل البروز المقلم والذي توجد عليه الكتابة المخطوطة، ويعتبر هذا الإطار نادرا وهذه النوارد توجب الباحث أن يفكّر ويحلل كيف استطاع أن يصف المخطوطات والكتابات فوق بعضها البعض مع استخدام عنصر التلوين والتكتيك عن الفسيفساء ، وكيف تم الربط بين بروز هذه المخطوطات والتي لا زال قسم منها ظاهر على منطقة الصحن من الجهة الخارجية من الصخرة، لكن كل هذه الزخرفة وخاصة التي بالفاكهة، والتي غطّت بشكل بارز عبر عوارض الأقواس حيث تم تغطية هذه العوارض بقشرة صدفية، واستخدم اللون الزهري، أيضا الدالية التي غطتها الكتابات، لكن هذا الطرح الذي أقدمه الى الباحث والى القارئ لكي أعيد الذاكرة الى هذه الآثار الهامة، والتي أصبحت تقريبا من أثارنا المنسية، أثارنا الخالدة التي نسيناها.

بين الفكر والقدس رباط هكذا قال عبد الملك بن مروان في الرسالة التي كلف بها ولده الوليد بن عبد الملك حينما اوكل إليه متابعة الأعمال في القدس، لان الحياة الفكرية في زمن الأمويين بلغت المستوى الرفيع ، وكان أول المهام

الفكرية التي عنى بها معاوية ألن بنى مسجدا يتسع لثلاثة آلاف مسلم في موقع الأقصى ، وكان ذلك عام ٤١ هـ أي بعد تولية الخلافة بسنة واحدة.

وفي عهد معاوية بدأ المسلمون بتدوين التاريخ وكانت هذه أول المهمات الفكرية التي عني بها معاوية، وقد كان الدافع الى الاهتمام بالتاريخ رغبة منه في جمع أخبار النبي وأصحابه، وسجل في هذا الديوان توصية بإقامة الأبنية في القدس، موصيا بان تكون الأبنية على أعلى مستوى من الفن والعمارة ففي عهد معاوية وعبد الملك من بعده بان يكون هناك (مؤدب) وهذا المؤدب هو الفقيه الذي عينه معاوية لتعليم ابنه، وسار على دربه عبد الملك وعمر بن العزيز. وفد وجدتُ نصا من عبد الملك الى مؤدب أولاده هذه التوصية: علمهم الصوم، وخذهم بقلة النوم " كما ورد في " المبرد ص ٧٧ " أما عمر بن عبد العزيز فقد اوعز الى المؤدب أن يعاقب أولاده إن هم لحنوا بالقول كما يقول ياقوت في معجم الأدباء ص ٢٥ - ٢٦.

(الضحاك بن مزاحم) وهو مؤدب أولاد عبد الملك يذكر أن عبد الملك ازعز الى الدواوين بان تبدأ العمل في علوم الطب والكيمياء والمجالات الفكرية في القدس، قبل البدء ببناء الصخرة والمسجد، وكأنه كان يقصد أن يوفر الرباط بين الفكر والقدس في علوم الطب والكيمياء والمجالات الفكرية في القدس قبل البدء ببناء الصخرة والمسجد ، وكأنه من اجل أن يوفر الرباط بين الفكر والقدس، لان القدس هي المكان الذي جمع بين العقيدة وفكرها. حيث يقول الضحاك بان عبد الملك أراد أن تكون للقدس وأهلها اسما هاما حيث سماهم

(باهل العدل والتوحيد)، وكانت القدس عند عبد الملك الخليفة الذي قال: إن الخليفة هو الرئيس الزمني للمسلمين وهو أمير المؤمنين وحامي الشريعة، والقدس هي التي تحضن بسلطتها الروحية ، فقد اعتبر القدس صاحبة السلطة على الخليفة، وليس هو صاحب هذه السلطة. وكانت الصخرة والمسجد الأقصى أول مسجد بني في القدس بعد مسجد معاوية الذي بني في سوريا. عبد الملك أمر باستخدام المهندسين الأصليين لهذا كانت الصخرة والمسجد والفسيفساء وأسلوب تركيبها وتكتيكها اسولبا معماريا فنيا تعاملت به الدولة مع القدس التي لها الأولوية ، ولها الحق على الدولة وعلى الخلافة ، لان كلا من عبد الملك وأولاده ، اعتبروا صوت الرسول الذي دوى في أرجاء الأرض حينما أمر كل الأمة ، بالن تكون القدس قبلتها الأولى لذلك وصياته ﷺ بها، لذا كان هناك اهميتان بإقامة مسجد في القدس ، وأهمية أخرى ببناء الصخرة ، وهذان الصرحان هما الرابط الفكري للقدس أولا ، ومن ثم الفلسطينيين ثانيا ، وللأمة المسلمة ثالثا، ومن هنا نقول بان القدس هي الرقم الصعب الذي لا يمكن أن يتجاوزه أي مؤرخ أو يتعامل معه وكأنه حدث عابر. لهذا فان إصدار كتابا عن تلك الفسيفساء الملونة والمزخرفة، سوف يقدم دراسة جديدة للمكتبة العربية.

في نفس عام ٦٣٧م الذي هو عام فتح القدس، تم إقامة المساجد العمرية في أنحاء الأرض التي فتحها المسلمون وكان ذلك بالمقارنة مع الجامع الذي بنى في الكوفة ، لهذا قال معاوية:

" ابنا على الأرض التي أمر الله الأمة أن تبى عليها " وعندما سألوه أين هذه الأرض قال " بيت المقدس وما حولها ". والقول الذي قاله عبد الملك الى ابنه

الوليد الذي اشرف على بناء الصخرة والأقصى " ابن مأذنة في الجهة الشمالية ". وحسب المعطيات فان هذه المأذنة هي مأذنة الغوانم ، أما ردي أولئك الذين قالوا إن الأمويين قد استخدم الأنماط البيزنطية والرومانية واليونانية فهذا غير واضح ، لان ما تحقق من أعمال في العصر الأموي وخاصة من مساجد وقصور كان يوجد انسجام تام للعناصر الفنية العربية ، حيث نجد انه كانت هناك جمعية لهذا الفن تدعى (البادرة) لكن يبقى السؤال نسأله: أين يكمن هذا العنصر العربي؟

هذا العنصر تمثل في تكرار وحدات فنيه بغير نهاية، بحيث يمكن الاضافه إليها أو الحذف دون إخلال بالشكل، وخير دليل على ذلك الاعمده التي يحفل بها مسجد قرطبة، وتشهد على ذلك الأشكال الهندسية المتلاحقة، فإنها توحي رتابه الصحراء. حيث تبدو في اللوحات صفوف جذوع النخل في واحة ماء، قوائم الجمال في القوافل الظاعنه، وكأنها لا تنتهي عند حد. كانت الزخرفة تغطي أنحاء القوس وإطرافه، وهذا العمل وفر في تقديم الاناره والضوء لهذه المناطق التي كانت حول الشبابيك العليا، ويمكن القول إن هذه الترتيبات والإبداعات الى فنان الفسيفساء. وتكمن الاهميه في كيف تمت زخرفه هذه الفسحات والفراغات القائمة بين الشبابيك؟ الزخرفة في هذه الفراغات تمتعت بفيضض من شرائط الورود وأنا اعتقد إن القرار الذي اتخذ حول هذه الزخرفة كان مطابقا للقاعدة الفنية من حيث التلوين والتزيين، وهذه اللوحة خير شاهد على المهارة الفنية التي تمتع صانع الفسيفساء، ومن خلال هذه اللوحة نستطيع أن نميز الاهميه التي اعتمدت بزخرفه الفراغات، حيث إنها ربطت بين مراحل الصحن الثلاث والتي تحدثنا عنها وبين منطقه الشبابيك والتي عددها ستة

عشر، من خلال قراءه دقيقه ومتأنيه للوحه الفنية يمكن القول إن الزخرفة قسمت الى ثلاث فرق، لهذا سأقدم مقارنه بين لوحتين: الأولى تعالج امتداد الاشرطه الوردية التي انتشرت جهة المناور أي الشبابيك الصغيرة. أما الثانية في كيف الفنان بين أوراق الزهور والأشرطة ، والتي شغلت مساحة كبيرة، حتى سماها (بالحقل) ، حيث إنها استقرت وغطت ثلاث جهات من السطح ، هذه العملية أثارت الفنان ذاته ودقته في رسمهم ، حيث حافظ على التوازن بين اللوحتين ، فمن شدة حرصه على عمله استنقذ وقتا كثيرا حتى قدم هذه اللوحات التي قدمها لنا ، وكانت تعود الى مرحلتين. والرحلتان كانتا عبارة عن حدث تم الكشف عنه وكأنه عبارة عن مؤلف غير مكتوب ، وهذا المؤلف كان لوحة تحدث أي ناقد أن يجد فيها ما يكمل المادة النظرية ليضيفها الى العمل المهني الذي أهرج اللوحة الى حيّز الوجود ، ولهذا فقد سماها لوحة الإبداع الفني وأضاف شيئا أخر الى اللوحة ، وهو سؤال نطرحه حول التسمية ، ما مدى قدرة احتمال قسوة العمل أمام عملية التناسب؟

الفنان قدم لنا تصريحا رسميا كان مطلوبا ، التصريح كما قلت كان غير مكتوب ، هذا التصريح تمثّل باختيار تقسم الجهات بنسبة تقريبية ، حيث كانت النسبة من واحد ونصف الى اثنين ، واعني الجهات التي شغلت حيز اللوحة ، وان كنت قد وضحّت ولكن هذا التوضيح جزئي.

لكن لماذا كان هذا التوضيح جزئيا؟

لأنه اختار الشكل الثلاثي كبداية أولية ، مما أثار الارتباك والحيرة الى قارئ اللوحة ، والاتباك والإثارة تمثل الإبداع الذي وفر الصدمة التي اوحت بالدهشة لمشاهدة هذه اللوحة.

من واقع هاتين اللوحتين اللتين تمثلان قاعدة قسوة العمل وعملية التناسب ، نجد إن محاول ما قد جرت للتعديل ، إلا انه تم إلغاء أي تعديل على هذه اللوحة، واعتبرت قاعدة فنية هامة لأنها خرجت على المألوف.

وحتى أوضح ذلك فاني احتاج الى ترتيبات ميدانية، منها الكشف عن هذه اللوحة التي اختفت، ولهذا أقول إن المركزية التي ربطت بين أجزاء هذه الفسيفساء، من خلال أنماط معمارية تمت زخرفتها وتزيينها، لكن ما تم اكتشافه هو أن تم استخدام عميلة صهر حراري من خلال إغلاق الفراغ الذي يغطى كلا من الطبلة والقوس، وتم استخدام الجص الذي تم استخدامه في طلي هذه الفراغات هذا ما تم في الجهة العليا، أما في الجهة السفلى فقد تم توفير ستارة أو نصف ستارة، وهذه الستارة تبدأ من مستوى الأرضية، والذي كما يبدو كانت عالقة بين الأقواس والزوايا المثمنة، وبهذا فقد تم الفصل بين الجهة الأولى والجهة الثانية.

من واقع ما نشاهد من خلال الرسومات التي تخص الفسيفساء، ويمكن القول إن الجزء الهام من هذه اللوحة قد تم إسدال الستارة عليه، إضافة الى ذلك لم تلحظ أي خلاف بين المرحليتن، واعني بالاسولب أيضا ظهر هذا التناسب في مكعبات الفسيفساء الزجاجية، لذلك في العمل الفني كان كان هناك تلاق في الاسولب في الأربطة والمراحل التي استخدمت بالزخرفة، ومن خلال هذا التوضيح فقد كان الاسولب في جميع تلك الجهات والمراحل متساويا.

إدراج متأخر قد وجد في الرباط المركزي، وتمثل هذا ببعض الرسومات التي أدخلت في على هذا الرباط المكزي، وهذا الإدراج تم في العصر الفاطمي، والذي

ظهر في أماكن متعددة الزخرفة، المزيكة احتوت على رسومات للحلقات والـزرد، والسلاسل، وظهرت تلك الرسومات بمنطقة الاربطة بشكل واسع.

لكن كيف تم إبراز ساق الورد بشكل متموج وغير مستو بداية من الجذع الرئيسي وحتى الأربطة المجاورة ، والتي تحدثنا عنها وهـذا الـنمط ظهـر في لوحة أخرى؟

هذه التفاصيل بالتأكيد تعود الى الفنان ، وبمكن القول انه تم في فترات زمنية متأخرة عن النمط الأول ، واعني الأموي ، لذا يمكن التلخيص حول اللوحتين اللتين زخرفتا بشكل فردي منخلال الاربطه، والتي احتلت ثلاث جهـات مـن سطح اللوحة الكاملة، بعد القيام بالتركيب واعني تركيب الفسيفـساء أي بعـد صبها، بعد ذلك جزئت الى قسمين بواسطة عمليه الصهر أي استخدام الحـرارة ولهذا كانت المساحة غير متساوية حيث كانت في جهة واحد ونصف وفي جهـة كانت اثنتان، كل هذا قد تم من خلال عمل شاق، لهذا فان جاز لنا نمنح تلـك اللوحات اسما فيمكن القول أنها (لوحات عالميه) .

من هذا المنطلق نطرح السؤال التالي: كيف تعاملت هذه اللوحات مع المتغيرات؟

لقد تعاملت مع متغـيرات الأقـواس أي ظهـرت وكأنهـا علقـت عليهـا أو طيرت، وكل هذا تم ليكون تمرينا يتم من خلال إبراز الاربطه الفردية، وكان لها حدود محدودة مع الجهات الأربـع، والجهـات التـي تمـت زخرفتهـا أو تزيينهـا باعتبار إن اللوحة تشاهد وتجذب المشاهد من أي جهة يدخل إليها الزائر، سواء كان من الشرق أو الغرب أو الشمال أو الجنوب هذا من جهة، ومن جهة أخرى

راهى الفنان بروز اللوحة بأسلوب التطير، والمقصود هنا انه قرر أن تظهر اللوحة وكأنها معلقه وليست مثبته على القوس أو على الفراغات مما منحها مكانة المجسم حيث جسم حسب القواعد التي منحها، مثل التموج والاستواء من خلال المكعبات قدمت لنا الدليل الأول على أن اللوحة المنفرده تعانق اللوحة الثانية من خلال عمليه التلوين موضوعيه اللوحة هكذا كان الحال من الناحية الفنية، لكن كيف كان من الناحية التي تخص العمارة؟

خص المعماري الأقواس والواجهات بدعمات قوي بها الأساسات، حتى تستطيع أن تحمل هذا الثقل والذي خص تلك اللوحات من الفسيفساء.

بقي هناك منظر استحق واستوجب أن أتحدث عنه وهي الارضيه الذهبية. أن هذه الارضيه كما ذكرها كل من (كارمن جانو) و(بريشم) وسموها " لوحه الزمن البعيد " أو " البعد الزمني " يقول (كارمن جانو) باستغراب حول هؤلاء الفنانين الذين عملوا على زخرفه وتزيين الصخرة ألم نثرهم الغريزة أي غريزة حب الذهب بان ينزعوا هذه الارضيه؟ ويقول من جهة ثانيه: لماذا لم يستغلوا هذه الارضيه لإنفاق على أعمال الأعمار في كل من المسجد الأقصى والصخرة؟ ويضيف (كارمن جانو) أنهم لم يستسلموا للغريزة خوفا من عقاب القانون. ويذكر جانو / ليس قانون الدنيا بل القانون الذي سنه الله للأمة المسلمة، حيث حرم عليهم التصرف بما ليس لهم وارسى في نفوسهم القناعة التامة من غريزة الدنيا، وسوف أقدم تفاصيل هذه الارضيه من خلال هذا البحث.

ولكن لماذا سعى الفنان الى إخفاء هذه الارضيه بقدر ما أتاحت له الظروف؟

لقد ذلك لان الفنان تعامل مع هذه الارضيه بنمط معماري، حيث اوجد لها قاعدة فنيه تحمل هذا الثقل الذي هو في غير محله، وبهذا كان محقا لأنه وجد اهتراء بارزا وظاهرا في الارضيه. لكن تبقى هناك مداخله وهي كيف واجه صانع الفسيفساء المشاكل من خلال عمله في قبة الصخرة عبر مراحل هذه المواقع العديدة، والكميات الكبيرة التي زخرفها وزينها وأبرزها الرسومات ألمدلوله وراعى التعامل بالشكل الهندسي وبالأشجار والأثمار والورود.

أول الأمور التي تغلب عليها انه اتلف كل لوحه أو كل زخرفه لم تظهر منها الاثاره أو الكمال، والتي لم تنل اعجابه سماها «عديمة الحياة» لذا فان كثيرا من هذه الأعمال وجد عليها تلك العبارة، وكانت لديه قاعدة محرمه وهي أي شيء يتعلق بالجنس البشري الذي لم نجد له أي اثر أو رسم أو في إي لوحة من اللوحات، سواء كان فرديا أو جماعيا، وقد استغل كل المساحات ومنحها الاولويه من الزخرفة والتزيين حسب وضعها المعماري والإنشائي.

لكن قبل أن ندخل في تفاصيل الأعمال الداخلية وكيف تعامل معها الفنان فهو نجد من الضروري التعامل مع المواقع مما هو مناسب ويوافق السطح الداخلي وما يطابق قواعد بناء العمارة ومشاكلها التي سيواجهها صانع الفسيفساء في أوقات مختلفة، وكيف انه اوجد لتلك الأعمال الحلول والقواعد الثابتة التي مكنته من تقديم ما كنا نراه في مواقع الصخرة من عمل مبهر وعظيم دون أن نعرف ما هي الوقائع والمشاكل التي تغلب عليها الفنان، حتى قدم لنا هذه الأعمال الهامة والجلية، والتي تليق بموقع الصخرة المشرفة هي مراجع غريبة، وقد ربطت

الأنماط بالأنماط التي ظهرت في ايطاليا بالقرن الرابع والخامس والسادس، وفي مكدونيا، وفي القسطنطينيه حيث اعتمدوا على أن الفنان الأموي قدم اكاليل الزهور في لوحات الفسيفساء، من جهة أخرى استخدم المخطوط المكتوب واعتبرت أنها تقلت عن الحضارة اليونانية والرومانية والبيزنطية، وقالوا إنها كانت مأخوذة عن كنيسة (سانت صوفيا) في القسطنطينيه.

وكي نقدم المداخلة مع هذه المراجع حول هذه اللوحات استطيع الاعتماد على اللوحة ذاتها، ومن خلالها ومن نمطها استطيع أن أقدم الاجوبه الدقيقه والصحيحة والثابتة حول هذه الأنماط، ويمكن القول أن الفرق بين نمط ونمط يظهر في اللوحة ذاتها، أو في النمط ذاته، لذا فالفسيفساء اليونانية والرومانية كانت فسيفساء أرضيه، ولم تكن معلقه أو قائمه على واجهات البناء، وحتى البيزنطية القليل منها كان على واجهات، وان وجدت فلا تتجاوز الأمتار، أما بالنسبة للمخطوطات الكتابية على الفسيفساء البيزنطية، فقد كانت كثيرة جدا بالمقارنة بالفسيفساء الامويه والعباسية والفاطمية، بموقع الصخرة الكتابات البيزنطية كانت تأخذ الشكل الدائري أو المستطيل، لكن الكتابات في الصخرة أخذت الموقع الطولي، حيث كانت تغطي أحيانا الواجهة كاملة، ولهذا لم نجد أي اقتباس بين نمط فسيفساء الصخرة والفسيفساء ألبيزنطيه في مواقع أخرى يبقى هناك شيء أريد أن أضيفه وهو تلك الرسومات النباتية والتي وجدت على الفسيفساء الرومانية وخاصة بالقدس، فقد وجدت بعض الرسومات الرومانية حيث عثر على رسومات لشجرة زيتون، وبعض الأشجار المثمرة، لكن هذه وجدت على بعض الداعامت العاموديه لكن الرسومات على فسيفساء قبة

الصخرة ظهرت بشكلها الفردي وبالحجم المصغر، وغطت مساحات كثيرة من الفسيفساء، وعبر عن نمط اللوحة ببروز ألوان جديدة، ، منها اللـون الزهـري الذي لم نجده في الفسيفساء الرومانية ولا البيزنطية، سوف نقدم تحلايلا حـول الزخرفة والزينة في موقع الصخرة، أمـا الكتابـة الفاطميـة التـي وجـدت عـلى الفسيفساء في الصخرة كانت كالتالي:

" بسم الله بركه من الله لعبد الله جعفر (الإمـام) المقتـدر بـالله أمـير المـؤمنين حفظه الله لنا، مما أمر به السيدة أم والده المقتدر بالله نصرها الله وجرى ذلك على أيدي لبيد عتيق السيدة وذلك في سنه إحدى وثلثمائه ".

ഇരുന്ദ

انظر ملحق الباب الأول صفحة رقم (٤٢٩)

الباب الثاني
علماء مساحة غرب فلسطين
حول الأنماط المعمارية في قبة الصخرة

في سنة ١٨٧٣ أجرى فريق من الأكاديميين البريطانيين عملية مساحة لفلسطين وقد سموها (مساحة غرب فلسطين).

رأس فريق المساحة السيد شارلزورن ورجنزكونديو وقد أصدرت هذه البعثة أربعة مجلدات مع عدة خرائط وأطالس عن فلسطين، المجلد الأول كان يخص القدس وقد احتوى الكثير من التحاليل والقراءات المعمارية لمواقع متعددة في القدس منها كان المسجد الأقصى وقبة الصخرة والمرافق القائمة في منطقة المسجد الأقصى عبر أنماطها المتعددة، وفي تلك الفترة أجرت مجموعات من علماء البحث الفرنسيين والسويسريين والبريطانيين دراسات لكل من قرى فلسطين ومدنها حيث قدم شارلز ولسون أربعة مجلدات سماها (صورة وحدث) وجميع صور هذه المجموعة كانت مرسومة باليد لأنه بدأ أعماله في القدس عام ١٨٦٥ تبعه الباحث الفرنسي (كارمن جانوا) الذي اصدر مجلدين عن فلسطين عنوانها الأبحاث الأثرية عن فلسطين، المجلد الأول كان خاصا بالقدس، والمجلد الثاني كان عن شمال فلسطين وجنوبها وقد صدرا ما بين أعوام (١٨٧٣ – ١٨٧٤).

وما بين أعوام ١٨٨٨ – ١٨٩٦ أجرى العالم السويسري (فان بريشم) دراسات وبحوث عن القدس، حيث اخرج أربعة مجلدات عن الوثائق المكتوبة

والخاصة بالقدس وفلسطين فشملت هذه المجلدات الوثائق الأموية بداية من دمشق حتى غزة ومن يافا حتى أريحا. فان بريشم قدم للمكتبة العربية أعمالا بحثية هامة ووثق الأعمال الأموية والعباسية والفاطمية والصليبية والأيوبية والملوكية وكذلك العثمانية. وخلال تلك الفترة بدأت أعمال البحث والدراسات في فلسطين وهذا التحرك بدأ بعد احتلال فلسطين من قبل (محمد علي) والي مصر وابنه إبراهيم باشا وضعف الدولة العثمانية في الفترة ذاتها والتي سميت بفترة النهضة حيث سبقها محاولة نابليون في كل من مصر وسوريا بعد أن فشل في أن يستقر في فلسطين بعد أن طرد اثر معركة عكا.

عبر ما طرحناه من إصدارات وأبحاث عن موقع القدس ومكانتها وصلتها بالمدن الأخرى وبخاصة بالمدن الفلسطينية وبلاد الشام عامة، كانت القدس الموقع الذي ربط بين التراث والأمة وخاصة بعد الفتح الإسلامي. ولكن لم يكن للقدس أهمية كبيرة في كل من أحداث التاريخ والجغرافيا في فترة العصر البرنزي كما كان لكل من أريحا والخليل ونابلس.

كان النمو الحضاري في فلسطين ذا أهمية في المدن الجنوبية والشرقية والتي كانت تحيط بالقدس من كلا الجهتين، وكانت عاملا في سمو القدس ومكانتها الأنباط في الجنوب والشرق الذين اعتبروا القدس محطة الجنوب، فكانت خطوط المواصلات للقوافل الداخلة من الجزيرة العربية والتي تتجه شرقا إلى البتراء والأخرى المتجهة إلى عراد أريحا عبر فترة الأنباط.

لكن الأهمية كانت للخليل في الجنوب وحرمها، كانت ذا شأن وحدث مهم كبير في تاريخ وحضارة الخليل ومنطقتها.

الخليل مدينة عريقة لها تاريخها ولها انتماؤها لم يتحدث عنها الباحثون إلا قليلا شأنها كأي مدينة أخرى ما كتب عنها وما تقل عبر المصادر العلمية والأثرية في تلك الدراسات التي أجراها القلائل من الباحثين حول تلك المواضع.

العرب الأوائل هم الذين استخدموا فكرة الانتساب، وعرفوا العالم بمضمون السجلات فالبحر والتنقل من موقع لموقع، كان يدون وينتسب إلى القبيلة التي استقرت به. وما طرحه المؤرخ واليوناني/ هميروس في مجلده/ الإلياذه حول تعريفه بشخصية العربي نجد انه عرف الصحراء بالعربي، هذه الإشارة لها مدلول جغرافي وتاريخي حيث لم يكن يعرف وسائل الحياة في الصحراء عبر بردها وصيفها وحرها ومصادرها غير أولئك الذين غيروا سلم الحضارات وأقاموا صرحا سمت به الأمة وقدسها مما تركوه شاهدا لهم وليس عليهم هذا حالهم قبل الإسلام وهم أيضا قد سموا بعد دخولهم الإسلام.

لو درسنا أيضا نمطا آخر وهو تسمية القرى والمدن في فلسطين فقد استخدم الكنعانيون لها ثلاثة معان. جميعها ربطوها بالموقع التاريخي والجغرافي فمثلا قرى كانت تسمى باسم المبعد القائم في موقعها أو محيطها فكل قرية كان بداية اسمها ببيت؟ فهي تعني المعبد ويأتي اسم الآلة بعد كلمة بيت واعطي مثلا – بيت إوزه أي بيت وزن وبيت ايفا أي بيت ايبا وبيت سوريك وبيت جبرين والكثير الكثير من قرانا ومواقعنا.

قرى أخرى ومدن سميت لموقعها إذا كانت سهلية أو جبلية واعطي مثلا – أريحا – أي مدينة القمر، شكيم الأرض المباركة كتسمية جغرافية والعامود الفقري كمعنى تاريخي.

طول كرم – طور كرم – أي جبل العنب، رامين أي المكان العالي - جنين – الأرض الخضراء والجنائن – قفين – خطوط المواصلات ونحن نحتاج إلى كتابة مستفيضة عن هذا الموضوع حول تسمية القرى والمدن.

أما التسمية الثالثة فكانت باسم النبات وهذا وارد من مواقع متعددة في فلسطين واعطي مثلا _ قوصين – قرية قريبة من نابلس من نبات القوص، سلفيت أي سل ثيب سلة العنب وأمثلة كثيرة فمن كل ما طرحته وما قدمته يهدف إلى محورين: الأول يتعلق بالأرض فالأرض الفلسطينية كانت دائما تشكل وحدة واحدة من حيث المعنى التاريخي والجغرافي. أما المحور الثاني فهو الانتماء للأرض وليس للأشخاص الذين حكموا الأرض.

ومن هذا المنطلق أراد الخليفة عبد الملك أن يجعل من القدس الأرض في القدسية والانتماء ونجد انه لم يدون اسمه عبر الكتابة التي وجدت في البدء بإقامة الصخرة عام ٧٢ هـ دون ذكر اسم الخليفة.

هذا هو حال الأمة التي يتجسد هدفها الجماعي لا لإبراز الفردية ونحن اليوم نتقاسم السلبيات في تعاملنا مع الأرض والانتماء، حيث نجد أن كل واحد يريد أن يسجل عنه هو الذي عمل هذا ونفذ هذا فعبر تراثنا كانت القواسم المشتركة هي إقامة الربط بين العقيدة والفكر. وهذا ما جعل للأمة هدفا تسمو به ويسجل إليها مع ما يسجل عليها لذا فالقدس عبير الدنيا وزهرة المدائن، وهي الآن الوسيطة في ارض الرباط واليها تتجه الأمة من اجل تعبير كل ما هو قائم بما هو آت فهل لنا من التاريخ عبرة أم أن عبد الملك كان له نظرة صادقة ورؤيا واضحة

استمدها من قدرة الخالق بأن يتعامل مع القدس وكأنها الموقع الذي اختارها الله لتكون ارض الحق منها ينطق صوته وبها يدفن من كان مرابطا، حيث انه في جهاد دائم والهدف الذي توخاه الأمويون في بناء الصرحين في القدس حتى لا يأتي من يفرط بتلك الأمانة، ولذا فإنني لا اعتقد انه سيأتي شخص مهما كانت نزعته ويقبل بأن يفرط في القدس وحرمها وصخرتها.

لهذا أقدم تلك القراءات عن أنماط القدس مع العلم أن هناك أمورا أخرى تشدني إلى الكتابة، فيها أيضا من الخصوصيات الحضارية ولكن من باب الأوليات طرقت باب القدس لأن القدس هي القدس التي تجمع الأمة وهي التي تلفنا وترضعنا حليبها، ولا يمكن أن يكون العسل أطيب من لبنها فهي العبير الذي يعبق به سماء فلسطين ومن رائحة بخورها وطيبها سنستمد البقاء على العهد إلى يوم العهد.

كثير من المؤرخين العرب ذكروا أن عبد الملك أراد أن يقيم صرحا في القدس يكون شأنه من الأهمية ما لا يقل عن كنيسة القيامة، فقد أشار بعض المؤرخين أن تشابه بين مخطط الصخرة وبين كنيسة القيامة، لذا فقد قمنا بدراسة مستفيضة بين مخطط الصخرة ومخطط القيامة فلم أجد ما يلفت النظر بالتأثير في الرسم أو المقارنة بينهما.

الفرق الجوهري واضح لأن كنيسة القيامة هي بنمطها شكل دائري، أما الصخرة فهي بناء ثماني بزوايا ثمانية تعطي بمضمونها وحدة متكاملة لها قطران للدائرة مع محيطها. أما مخطط القيامة، فهو المخطط الذي نفذ في القرن السابع

عشر، وهو ليس مفتوحا ضمن مخططه الأصلي الذي بناه الامبراطور قسطنطين الأول في القرن الخامس الميلادي. أما الذين اتهموا عبد الملك بأنه قلد نمط القيامة، فإنني أقول لهم إن عبد الملك الذي بنى ذلك الصرح والذي له من القدسية ما لم ينازعه به أي مكان على الأرض فلا الأهرام ولا أي نمط حضاري أقيم واهتمت به الأحداث أكثر من الصرحين وهما المسجد والقبة.

أن القيامة تمثل أيضا نمطا حضاريا وموقعا مقدسا على أرض الرباط، أما الذين تحدثوا عن التشابه، فإننا نصف بحثهم كالمريض الذي لا شفاء له. وأبعد من ذلك أن المسلمين عندما قلدوا أو أقاموا أبنية على مواقع من الكنائس نجدهم قد سجلوا تلك الملاحظات في لوحات تلك الأبنية، وأنني أقدم اليوم تلك الكتابة التي كتبها الوليد عند بنائه المسجد الأموي في دمشق، وهذا النص الذي أمر به الوليد رحمه الله أن يكتب بالذهب على اللازورد في حائط المسجد.

ربنا الله لا نعبد إلا الله أمر ببناء هذا المسجد وهدم الكنيسة التي كانت فيه عبد الله الوليد أمير المؤمنين في ذي الحجة سنة سبع وثمانين وهذا الكلام مكتوب بالذهب في مسجد دمشق إلى وقتنا هذا.

ومن ما ذكر عن عبد الملك حينما أمر ببناء الصخرة، وكان قوله واضحا حيث تحدث وقال أريد أن ابني الصخرة والمسجد، فالصخرة ستكون رمزا شامخا لمعجزة المعراج من الناحية التاريخية أما من الناحية الجغرافية، أريدها أن تكون مظلة من الحر والبرد، بسبب طقس القدس البارد في الشتاء والحار في الصيف ولهذا أرادها أن تكون مفتوحة من جميع الجوانب حتى لا تؤثر الرياح

والعواصف على موقع المسجد، وأيضا ستكون ظلا لمن أراد الظل في الصيف الحار، وقد اعتبرت بجغرافيتها بمثابة جوشق كبير، وهي أيضا علامة لستر ذلك السطح الذي كان قمة في التصميم، ويظهر ذلك بإبراز شكل ذلك الكورنيش الدقيق الذي تعامل بجداره مع تلك الزوايا الثمانية. من السطح الحالي نعرف انه أصبح اكبر من الأول الذي صممه الأمويين. من القراءة الأولى نجد انه كان يساوي السطح الحالي وكثير من المؤرخين المسلمين قد أكدوا أن الذي بنى الصخرة والمسجد هو عبد الملك.

لكن لم نجد ذكرا في الدراسات المعمارية الأولى حول تلك الأبواب، التي بوجودها أصبح البناء مغلقا. لأنه لا يمكن فتح أبواب بدون أن يكون محاطا بجدار محيط، لكن ما هو موجب للنقاش ذلك ما كتبه المؤرخ المسلم بن الفقيه سنة ٩٣ هـ، حيث انه وصف المكان أي الصخرة والمسجد بالتفصيل. ومع تحليل ما ذكره نجد أن الوصف يطابق ما هو قائم من حيث الموقع الطبوغرافي. وهو الوحيد الذي تحدث عن الجدار المحيط بالصخرة وينسب ذلك الجدار إلى عبد الملك هو ذكر الجدار المثمن ولم يتحدث عن الزوايا المثمنة وعلى ضوء ذلك بدأنا بدراسة النمط ولنعيد إلى ذلك الصرح القراءة الصحيحة من ضمن المخطط الأصلي والذي وضع في عهد الخليفة عبد الملك.

الكتابة عن ما فقدناه عبر قرون وإعادة تقيمه ونشره من جديد هي المهمة التي تمنحنا الثقة بالتعامل مع الواقع المفروض على سطح حياتنا وتراثنا.

وعندما نكتب عن القدس يتضح لنا أننا لا نعرف القدس بل هي التي تعرفنا بين القدس والرملة كانتا تتسابق حول المكانة الأولى على ارض الرباط.

ففي البداية اعتمد الخليفة عبد الملك القدس لتكون عاصمة الدولة الأموية وعلت أصوات تقول أن تلك الخطوة هي لإضعاف مركز المدينة ومكة. وعلى الحال وبدراسة مستفيضة قرر عبد الملك أن يتعامل مع القدس وكأنها رمز الأمة وكيانها وبها قدر تلك الأمة، لذا سارع إلى بناء قبة الصخرة والحرم القدسي ومنح الرملة العاصمة للولاية، لأن في الفتح الإسلامي الأول اعتمدت الرملة لتكون العاصمة للولاية، ولكن على المستوى الديني كانت القدس هي المكان المعتمد لجميع المسلمين في أنحاء دولة الخلافة.

وعندما نقرأ كتابا أو بحثا صدر في الداخل أو الخارج نجد أن الكتاب يتحدث عن بعد ذلك الموقع عن القدس وعن الجهة التي يلازم القدس بها في قربه أو بعده، وقد تكون بذلك صلة الانتماء الجغرافي للأرض حيث هي المعرفة لكل ما يدور حولها. وهي أيضا الكتاب المفتوح الذي كلما قرأته تجد به المادة التي لم يطرحها أي باحث أو كاتب. فتاريخ فلسطين عبر مدنها كان فيه العبرة للأمة. فكل بلد في أقطارنا كان له استقرارا وسلطة إلا فلسطين كانت القلب الذي يتعرض للغزو وكانت حركة المد والجزر تأتي منها في كتابة النصر والهزيمة في حياة الأمة.

فالقدس وفلسطين كانتا همزة الوصل في شد همة الأمة تجاه الدفاع عنها والانتماء إليها. فلو تذكرنا حادثة من الحوادث العديدة والمهمة وهي أن نور الدين زنكي – رحمه الله – أمر بتصميم المنبر الذي أراد أن يضعه في القدس وبالذات في الأقصى وهي تحت حكم الصليبيين، فقبل أن يحررها أمر بصنع المنبر وكان ذلك عام ١١٦٨، وقد مات قبل أن يتمكن من تحريرها فأمر صلاح الدين

بأن يبني المنبر مكانه وهذا هو العهد وصدق الانتماء وبقى المنبر شاهدا على تلك الحقائق حتى حرق المسجد الأقصى عام ١٩٦٩.

وعندما فتح صلاح الدين القدس عام ١١٨٧ نفذ صلاح الدين الوصية ووضع منبر نور الدين في مكانه بالمسجد الأقصى.

وهناك المهم والكثير الكثير في المصادر التاريخية وسجلات الأمم والحقائق التي توجب علينا قراءتها وهي رد صلاح الدين على رسالة ريتشارد قلب الأسد ملك بريطانيا قبل توقيع صلح الرملة.

كان نص رسالة ريتشارد كما أورده لنا المؤرخ " سافسي":

المدينة مهمة لنا ولكم ويجب تقسيمها بين المسلمين والمسيحيين ونقترح أن تحكم المدينة من أخيك وأختي. أما رد صلاح الدين فكان كالآتي: القدس مهمة لنا أيضا.وهي مقدسة عندنا وعندكم. أنها المكان الذي أسرى برسولنا محمد عليه الصلاة والسلام ومنها عرج إلى السماء.

لا تتخيل أننا سنتقبل ذلك بهذه العبارات أنهى صلاح الدين أي حلم أو أي تقسيم للمدينة أو تقاسم للسلطة لأن الحدث يسجله النصر، ومن هذا المنطلق تعامل المسلمون مع القدس كأنها شجرة الحرية والتحرير التي تحتضن المواقف، أما أغصانها التي تفرعت عنها فهي الحياة القائمة على ارض فلسطين وعلى من نسي أن يتذكر.

لأن تلك المواقف هي الأولويات التي تخص القدس وشعبها وأرضها.

القدس هي المكان الذي التقى فيه الأنبياء وهي المكان الذي يزوره كل مؤمن وفيها يدفن كل من أراد أن يكسب المجد والشهرة.

إنها البلد الذي حقق العدالة بين كل من سكنها. هل سنتعلم من نور الـدين وما علمه لقواده، عندما صنع منبرا للأقصى قبل أن يسترد ومن صـلاح الـدين حينما أمر أن يغسل الصخرة بماء الورد، ولو تذكرنا شيئا آخر من المعتصم عندما قيل له أن الفتاة التي استنجدت به وقول ملك الفريج فليأتي المعتصم على جوداه الأبيض لإنقاذك. فكان الرد بالحشد والهجوم وأمر المعتصم قواده بتلك العبارة. لتكن كل الخيول بيضاء.

هناك بعض الحقائق والتـي جمعـت مـن خـلال دراسـتنا لتلـك الواجهـات والجدران التي تحيط بقية الصخرة.

هذه الأحداث ستترك تساؤلات كثيرة حيث لا يمكـن الإجابـة عليهـا ضـمن فقرات قصيرة. بل سنحتاج إلى عملية تقييم كاملة موثقة منذ البدء ببناية الصخرة.

تلك الممـرات المظللـة والممـرات المـسقوفة والتـي تتـوج الجهـات الـثماني، وجدرانها حيث هي الشيء الوحيد البـاقي كأسـاس ثابـت تعاملـت معـه كـل الفترات الإسلامية مع إبراز عمليات التغيير التي خرجت من الخطوط.

تلك الجهات الثماني مع زواياها القائمة حاليا. فإنها تبـدو لنـا وكأنهـا بنيـت بطريقة خشنة وكانت غير متلائمة مع مخطط الصخرة الأصـلي... وهـذا يظهـر باستخدام تلك الألواح من القشاني وزخرفتها أنها تشبه ثمان قطـع مـن الـورق المقوى، وهناك أيضا تعامل في البناء غير من واقع الجدار المنمق الذي يحمل القبة

باستخدام سطح مدرج مما يعطي البناء تصميم صعب تقييمه مع تلك الهندسة المعمارية التي بنيت عليها الصخرة في العصر الأموي، وكما يقول "جانوا" العين تقطر دمعا عندما يبدأ المرء بالمقارنة بين النمط الأصلي وما هو قائم الآن، حيث أن تلك اللوحة الجميلة التي كانت تبرز الزوايا المثمنة مع تلك الممرات المسقوفة زخرفتها وكورنيشها.

على السؤال الذي طرحناه وبه قد أكدنا أن جميع الأقواس قد بنيت على شكل المحراب وأيضا فتحاتها وإغلاق تلك الفتحات، وجميعها كانت مزينة بالفسيفساء الشيء المنظور في متابعة القراءة السطحية للأقواس، هو وجود البقايا لتلك الفسيفساء، والسبب في اختفائها، إغلاق الأقواس الأولى وفتح أقواس أخرى كبيرة، ولهذا نجد أن هناك نوعين من الأقواس. ولم يكن أي خطأ من أي انجاز أو رسم تلك المكعبات السادسية بشكلها الهندسي من تلك الأرضيات والمواد التي وجدت على جدران الأقواس الأولى والتي هي اليوم مدفونة.

وهذا يؤكد أن جميع الأقواس كانت مزينة ومصنوعة بنفس الطريقة وهذا شيء مهم يجب أن يسجله البحث حتى لا تكون آثارنا منسية.

العصور الإسلامية التي تعاملت مع بناية الصخرة وعبر ما كتبه الرحالة الغربيون، الذين كانوا يأتون للقدس ويزورون الصخرة ويكتبون عنها فكل تلك القراءات، تؤكد أن قبة الصخرة كانت مزينة بالفسيفساء من الداخل والخارج، وان ما استخدم في فترة نظام القشاني كان بعد إزالة الفسيفساء وذلك قد تم في القرن السادس عشر، أي في بداية حكم سليمان الأول في العصر

العثماني، ففي هذا التاريخ قد تم تغيير واجهات الصخرة من الداخل والخارج، تم اعتماد القشاني الزجاجية بدلا من الفسيفساء التي استخدمها الأمويين وحافظ عليها العباسين والأيوبيين وأيضا المماليك.

وقد كانت الفسيفساء تغطي واجهات الصخرة من الجهة الخارجية حتى عتبات الشبابيك العليا، وكان من الممرات المظللة والممرات المسقوفة التي تتوج الجهات الثمانية وجدرانها هي الشيء الوحيد الباقي كأساس ثابت، تعاملت معه كل الفترات الإسلامية مع إبراز عمليات التغير التي خرجت عن المخطط العام الذي أقيمت عليه الصخرة المشرفة، حيث انه نمط شرقي في تصميمه. ولكي نثبت أن سطح مدرج ما يعطي البناء تصميم صعب تقييمه مع تلك الهندسة المعمارية التي بينت عليها الصخرة في العصر الأموي، حيث أن إبراز الزوايا المثمنة مع الممرات المسقوفة وزخرفتها وكورنيشها الدقيق كان يمثل النمط الأموي الأصلي. كذلك الأقواس المفتوحة ظهرت على شكل القبلة أو المحراب، وعندما طرحنا قراءات واجهتين من واجهات الصخرة وهما الواجهة الغربية والواجهة الجنوبية الغربية كان الهدف من ذلك هو وجود الخط المقلم والذي ظهر بتلك الواجهات الست الباقية.

أما عن الفسيفساء التي كانت تغطي الأقواس والواجهات فلم يبق منها إلا القليل، ولدينا بعض النماذج من تلك الفسيفساء التي دمرت وهذه هي لوحة من اللوحات الأصلية التي استخدمت في فتحات الأقواس.

وبهذا الطرح نكون قد اجبنا على تلك التي كانت مزخرفة بالفسيفساء وصورة الأقواس وتلك المكعبات السداسية بشكلها الهندسي. وهذا يؤكد أن جميع الأقواس كانت مزينة ومصنوعة بنفس الطريقة.

وقد كانت الفسيفساء تغطي واجهات الصخرة من الجهة الخارجية حتى عتبات الشبابيك العليا، بينما كان من الأعلى يغطيها الرخام بعناية تامة قد تم استبدال تلك الفسيفساء بالقشاني، وذلك باستخدام الزخارف على أشكال بلاط مربع. وهذا كان مقصودا من حيث استبدال أشكال المكعبات التي كانت تتألف منها الفسيفساء بأشكال مربعة من القشاني الملونة والمزخرفة. ومن الملاحظ أن قسما من تلك الفسيفساء قد نقلت واستخدمت في المسجد الأقصى وأيضا في ترميم بعض المناطق في الحرم التي فقدت الفسيفساء منها.

وللحقيقة لم يبق من هذه الأعمال شيء مكشوف يظهر على جدران الصخرة عدا تلك الممرات المظللة والطرق المسقوفة، والتي ما زالت تحتفظ بوقائع ثابتة حول بقائها كشاهد من المخطط الأول للصخرة. حيث أن البحث قادنا إلى دراسة نمط بناء الصخرة والتغيرات التي تمت عليه في العصور الإسلامية وما أجرته من تعديلات وإضافات وإصلاحات.

الكتابة الصليبية التي كانت قائمة بين قمة الأقواس والشبابيك السفلى تم إزالتها عندما تم تغير نمط الفسيفساء بالقشاني، وهذا يثبت ان القرار الذي اتخذ كان قرارا شجاعا، الكتابة المذكورة كانت باللاتينية وكانت تغطي مساحة كبيرة وبالذات في القسم العلوي أي بالقرب من الممرات المظللة، وقد استبدلها العثمانيون بكتابة عربية ظهرت على أرضية لونها زرقاء شملت سورة ياسين كاملة والتي لا زالت ظاهرة على واجهات بناء قبة الصخرة الخارجية. والمتغيرات التي تمت على بناء قبة الصخرة في القرن السادس عشر قد شملت

أنماطا إسلامية قديمة فيها ما هو أموي وما هو عباسي وفاطمي وصليبي وأيوبي وكذلك مملوكي.

لذا نجد أن بعض الكتابات العثمانية التي ظهرت على ألـواح القـشاني في مبنى الصخرة الخارجي هي ذي طابع مؤثر ضمن المتغيرات التي تعافيت على بناء الصخرة.

المواقـع الـتي تم إجـراء مـتغيرات عليهـا في بنــى الـصخرة عـبر العصور الإسلامية:

١. أطراف الجدران والممرات المظللة.

٢. الممرات المكشوفة والتي تم تغيرها في عهد الصليبين حيث تم نقش كتابـة لاتينية في الجزء العلوي من مبنى الصخرة.

٣. إصلاحات معمارية نمت في كل من الأطراف والكورنشات والتي أقيمت في كل من العصر الأموي والعباسي وقد أصبحت سماكة الجدران ٦٠ , ٢م.

٤. كل مـن الـسطوح والفـرزات قـد تـم تغطيتهـا بالفسيفـساء لهـذا سـعى الصليبيون أن ينقشوا على هذه الفرزات كتابات دينية غير إسلامية.

٥. كان العمل بالملاحقة والتناوب تم من قبل الصليبين على الفسيفساء التـي تزين النصف الأعلى من الواجهات قد توقف قليلا ولم يظهر في الفـترات متأخرة، وخصوصا على طبقة الكورنشات التي تمتد وتتماشى مع المنطقـة العليـا والتـي منحـت تلـك الأنـماط شـكل دردار في أعـلى قمـة قواعـد

الأقواس، وكذلك نفذ في الطبقات السفلى، هذا الكورنيش شكل القواعد والتي سميناها أطرافا.

ما قدمه ورزبرغ وثيودرس لم يبد لي انهما تعاملا مع الواقع حول الكتابات الصليبية، لأنه لا يمكن أن تكون تلك الكتابات قد خطت على جدران مدهونة، أو هي حلت مكان شيء آخر، أو حتى كان بالاحتمال عن طريق طلي تلك المنطقة، بل أنني أؤكد أن تلك الكتابات كتبت على الفسيفساء، لأن احد معاني تلك الكتابات تخبرنا بأن الصليبين أضافوا تلك الكتابات إلى داخل المبنى، وكان ذلك بواسطة حروف مطلية وليس على موقع مطلي، وهذا يوضح الطبقة التي وجدت الكتابات عليها مع كتابات إسلامية، لأن الصليبين كانوا غير قادرين على صب الفسيفساء فوق واجهات الأقواس. من المراجعة للباحث الفارسي " شيفر " والذي اختص بدراسة علم الخطوط والكتابات في الحضارة ذكر في كتابه (نيمه) صفحة ٢٨ أن الكتابة الصليبية كتبت بريشة رأسها منحن ويعطى ملاحظة إلى أن كتابة التسع والثلاثين حلت بدل " ثلاثة وثلاثون " ذلك التاريخ الذي يخص الكتابة هو عام ١١٣٣ وليس كما ذكر ورزبرغ ١١٣٩.

أيضا إذا حاولنا المقارنة بين ورزبرغ والمؤرخ العربي ابن الفقيه الذي ذكر أن عدد شبابيك بناية قبة الصخرة المشرفة كانت ستا وخمسين شباكا إذا حاولنا استثناء الشبابيك الداخلية والتي عددها ستة عشر شباكا والتي ما تزال قائمة بين الصحن والقبة فسوف يبقى أربعون شباكا في ذلك البناء المثمن وهذا الرقم أكثر من الرقم الذي تحدث عنه ورزبرغ والذي حددها ٣٢ شباكا في الواجهات الخارجية، كيف نفسر هذا الاختلاف.

ابن الفقيه تحدث عن المبنى بتاريخ ٩٠٣ ميلادي، ولأن الأبواب الأربعة القائمة الآن لم تكن قائمة بشكل أبواب رئيسة، وهذا واضح من تلك المسافة بين العتبة والقوس المنخفض كانت مصقولة ومزججة وأنها تغيرت بالتناوب، ابن الفقيه من بحثه وما سجله عن الشبابيك في الصخرة يعطينا الجواب لهذه المتغيرات،كل واجهة من الواجهات الثمانية كان لها خمسة شبابيك فلو ضربنا ثمانية (عدد الواجهات) بعدد الشبابيك والتي هي خمسة يكون لدينا ٤٠ شباكا، فيكون المجموع ٥٦ شباكا، لكن عندما استخدم احد الشبابيك ليكون موقع احد الأبواب فأصبح عددها اثنان وخمسون كما ذكر ورزبرغ، هذا سيكون حوله حقائق أخرى.

أيضا نوضح واقعا آخر، لماذا كانت هذه الجدران سميكة وخصوصا في تلك المنطقة العليا، فهي كانت لتضفي على تلك الشبابيك عظمة في عمقها، وأيضا منحتها فتحات ذات حجم كبير، ولكن إذا حاولنا أن نفهم أن سماكة تلك الجدران كان ناجما عن تغيير في أعمال البناء، أي إضافة حجارة إلى حجارة، لذا نعتقد أن هذا الجواب غير من السطح الذي يلامسه الجدار مع مراعاة الهندسة المعمارية التي خصصت لكي تكون القاسم المشترك بين النمط والخطة.

ومع أننا طرحنا النقاط التي نعتبرها من الأهمية في تغطية بحثنا هذا، فيجب علينا أن نقر بأن السطح قد طرأ عليه عدة تغيرات عملت على تغيير واقعه وأصبح له واقع آخر وحتى يومنا هذا تجري تلك المتغيرات، التي نسميها الطرف المنخفض، وربما كان التعامل مع السطح خارجيا دون التدخل في الجزء الداخلي وتلك الممرات المسقوفة وجدرانها.

هذه التحليلات قادتنا إلى نتيجة هي أن كل من دراسة ورزبرغ وثيودرس اللذين قدما للمكتبة قراءة جيدة في النمط وليس في قراءة المخطوطات الإسلامية، والتي كانت قائمة في كل من الصخرة والمسجد الأقصى واللتين سنقدم عنهما بحثا بعد الفسيفساء. ولكن لو كانت الشروحات التي قدمها كل من الباحثين قد قدمت من قبل مهندس مختص حول ما كان قائما في عصريهما، لكنا عرفنا الكثير عن تلك اللوحات الفنية التي لا زلنا نبحث عنها في أيامنا الحالية.

إذا كان هذا حال الجهة المنخفضة للسطح، فان النقطة الدائرية والممثلة بقسمها العلوي بقيت ثابتة ومثبتة بنفس الطبقة التي تخص الصحن وهو الذي يجمع بين القبة والأقواس.

وهذا هو الذي خص البناية بأنماط مختلفة، والتي هي ما تزال قائمة وأيضا ربما أن يكون قاعدة قابلة للتغيير، لكن يجب أن يكون التغيير وعمليات الترميم للأحسن لا كما حصل في موقع الصخرة في عام ١٩٤٦ والعام ١٩٥٨، حيث دمر كثير من الفسيفساء أثناء عمليات الترميم التي جرت من قبل البعثة المصرية آنذاك.

والذي يجب أن اذكره للقراء أن معظم السطح قد دمر بحريق سنة ٨٥١ مجير الدين صفحة ٤٤١، وأيضا بحث آخر ظهر في العام ١٨٧٣ حول عدة إصلاحات تمت في بناية الصخرة، لكننا عرفنا شيئا بواسطة كتابة وجدت على بعض الأعمال الخشبية والتي وجدت عند المحراب والتي تقول أن هذا المحراب الداخلي قد تم ترميمه سنة ٤١٣ هـ أي ١٠٢٢ م.

بعد أن أشاد ابن خلدون بعبد الملك لقيامه ببناء الصخرة ذكر في مقدمته صفحة ٢٦٨ أن عمالا من اليونان قد قاموا ببناء الصخرة، هذا الحدث جعلني

أراجع الصفحات قبل ٢٦٨ وخصوصا صفحة ٢٦٣ وكانت تتحدث عن الصخرة والمسجد الأقصى، والحديث يدور أن القصة قد تمت في عصر سبانوس صاحب معبد فينوس، حيث قدم مع عماله لكي يتم بناء الصخرة والغريب وجدت تلك المعلومة بالكتابات اليهودية، وهي التي تحدثت من أن الهيكل مخبء تحت بناء الصخرة، ولكي نؤكد بأن الباحث العربي الأول كان يؤمن بصدق المصدر فانه عندما نقل تلك المعلومات فقد نقلها لأنه هو صادق في نشر المعلومة، وكان يعتقد أن غيره مؤهل في العمل مثله. وهذا ما يجعلني أؤكد أن قدسية الصخرة لا تسمح بأن تقوم على مبنى ديني آخر كما ذكر الكاتب سميثك فينسن، الذي استخدم كلمة (كادش) والتي تعني بالعبرية "قدسية / مقدس"، واعتقد انه أخذنا من كلمة " قدس " وهي الاسم التاريخي والإسلامي للقدس، وهنا فينس يستشهد بابن خلدون، وانه قد تم إقامة " جهفا " ويعني بناء قاعدة الهيكل، من اجل ذلك طرحت موضوع تلك القراءة حتى نعالج جميع الجوانب التي دخلت وتداخلت على صدق تراثنا والحس العلمي الذي شيدته الأمة على ارض القدس وفي فلسطين عامة.

إذا كان ابن الفقيه دقيقا في وصفه وتحديده لتلك الأبواب الأربعة والجدار المحيط، فذلك يعني أن الصخرة لم تكن مفتوحة من جميع الجهات، بل كانت مغلقة. المداخلة مع ابن الفقيه انه لم يتحدث عن أي تغيير أو تحوير في بناية الصخرة، وهذا بذاته نعتبره أمر مهم، حيث أن المأمون أجرى تغيرات في الصخرة عام ٢١٦ هـ، وأيضا حدثت أمور في الصخرة بعد المأمون وفي العصر الفاطمي ولم يتطرق إليها ابن الفقيه.

باحث آخر وهو مؤرخ بيزنطي يدعى ايسيبيوس تحدث بقدر كاف عن الصخرة والمسجد، ولكنه أيضا تحدث بقراءة أفقية وينسب بناء الصخرة والمسجد إلى الوليد ابن عبد الملك، وقد ذكر الصخرة حيث قال أنها تقع وسط البقعة التي أقيم عليها المسجد ويذكر أن الوليد بنى حولها والبسها الرخام، لذا اعتمدنا ايسيبوس وابن الفقه فيمكن أن يكون البناء قد تم عام ٨٦-٩٦ بدلا من ٧٢ هـ والمؤكد من الكتابة والتي نشرناها انه بدأ العمل في الصخرة عام ٧٢ هـ، ومن المؤكد أن عبد الملك قد كلف الوليد بمتابعة العمل في الصخرة والمسجد ومن المؤكد انه استمر في التنفيذ بعد موت عبد الملك.

الدراسات التي تتم هي من تلك البقايا التي تكتشف من وقت لآخر حينما يتم ترميم على الموقع، حيث يحصل بعض الباحثين على ما لم يجده من سبقه في تقيم المرحلة السابقة. وبعد أن راجعت عددا غير قليل من المصادر التاريخية والأثرية والتي وجدت بها الاستمرارية بالاعتماد على المصدر الأول دون المراجعة على ما وجد أو وثق بمصادر أخرى وهذا نجده في مجلدات مجير الدين من صفحة ٢٤١ - ٢٤٣، حيث يتحدث عن الأبواب وعن ثمانية حراس ويذكر أن الأبواب كانت تغلق أي أبواب الصخرة وتفتح فقط يومان هما الأحد والخميس من الأسبوع.

أيضا اليعقوبي الذي سبق مجير الدين يتحدث في مجلده الغرابة صفحة ١١٦ والذي كتب سنة ٢٦٠ هـ عن حراس أبواب المسجد وعن حراس الصخرة، ومن هنا نجد الخلط عند المؤرخين في تقديم المعلومة حسب المرجع الذي صدر قبله وهذا بالذات الاعتماد على تاريخ الوصف لا عن الوثيقة والحقيقة العلمية التي يحتاج إليها الباحث.

أيضا مؤرخ بيزنطي اسمه أثيثيوس في مجلده الثاني من صفحة ٣٧٢- ٣٧٥ والذي يذكر أحداث ومعلومات غير صحيحة وللأمانة أوردها حتى نكون قد أنصفنا أنفسنا وقدمنا إلى الباحثين المرجعية التي ناقشناها.

حيث يقول اثيثيوس أن الخليفة عبد الملك قد اخذ النحاس الذي استخدمه في بناء " القبة " ولم يقل الصخرة من كنيسة في بعلبك، وبعدها يذكر كلمة قبة، ولكنه لا يحدد مكان القببة أو القبة. لذا فتاريخ الوصف مرفوض عند جميع الأثرين، ومن ناحية أخرى لا يمكن استخدام صفائح كتب عليها خصوصيات ديانة تختلف عن ديانة عبد الملك، وهذا أيضا يثبت إن ايسيبسوس الذي ذكر إن صفائح نحاسية جلبت للقدس لبناء قبة كنيسة القيامة.

ومن هنا نجد أن الخلط بين قمة التراث وقمة الإبداع بالتراث من القراءة لمخطط القيامة الذي بناه قسطنطين نجد إن قسطنطين أقام الدائرة على أثنى عشر عامودا أو تاجات الأعمدة كانت من الرصاص.

إما عبد الملك فقد استخدم لكل زاوية ثلاثة أعمدة والمجموع ٢٤ عامودا واستخدم الأرضيات الذهبية مع تلك الألواح الذهبية التي تشكل الإطار الخارجي للصخرة.

أما عن قبة السلسة فنجد أن عبد الملك لم يرد بها نموذجا بل أراد بها شيئا مهما في العقيدة، حيث أراد أن يعلم الجميع انه لم تكن هناك كنيسة كما تحدث البعض عن كنيسة صغيرة في الجهة الشرقية من الصخرة، والمعروف أن اتجاه الكنيسة إلى الشرق، فنجده يقيم قبة السلسلة ويتركها مفتوحة بدون إغلاق من هذا التشابه

اعتبرها بعض مؤرخينا أنها كانت النموذج، بل كانت بالمعنى الحقيقي إطارا إسلاميا غير قابل للتقليد والاقتباس بأمور العقيدة والفكر والالتزام بها. والأرجح أنها كانت خزينة بيت المال في منطقة المسجد الأقصى وتشبه تلك التي أقيمت في المسجد الأموي بدمشق.

ومن استخلاص النتائج نجد أن الجدار المحيط الذي أقيم حول ذلك البناء الذي يبرز بثمان زوايا من الأعلى إلى الأسفل والذي يحتوي على تلك الممرات المسقوفة والذي اكتشف سنة ١٨٧٣ كانت من ضمن التعديلات والتحويرات التي جرت على قبة الصخرة.

لكن من بقايا تلك الممرات المسقوفة والمظللة والتي وظفت بنمط يخدم البناء من الناحية المعمارية، فهذه الممرات فعلا هي أموية حيث أقيمت من اجل إن يستخدمها أولئك الذين يقومون من حين لآخر لإجراء تلك الإصلاحات الضرورية للصخرة.

جون ورزبرغ المؤرخ الذي كتب عن الصليبيين ورافقهم وكان المتحدث باسمهم في كل من الموقعين الأقصى والصخرة. وهو يتحدث عن أن الجدار المحيط أي الخارجي للصخرة كان في عام ١١٦٥ م من تلك الانعكاسات والتعتيم التي تعرض لهما كل من الصخرة والمسجد في فترات عديدة نجد أن من كتب عن ذلك انه كان هاويا همه زرع الشك وكتابة القصص التي تفتقر إلى الدليل العلمي من هذا المنطلق استطعت أن أجد الأجوبة عن أسئلة جون رزبرغ.

حيث أن أثارنا المنسية أصبحت تفاصيل لأحداث مهمة ومعلومات أظهرت وأكدت أن ذلك البناء يتحدث عن نفسه ويبدو جليا من أن الجوانب الخارجية إلى كل واحدة من الزوايا المثمنة فجدرانها تحكي قصتها زخرفتها تعلمنا عن مدى ارتفاعها وتلك الفسيفساء الجميلة التي تعتبر من أرقى أنواع الفسيفساء. أما الجزء السفلي والذي كان يبدأ من منتصف الجدار القائم والذي غطى بالرخام فهو يتحدث عن التغيرات التي حدثت به.

الثغرة الأولى حدثت بفتح تلك الأبواب الأربعة التي تظهر في الجهات الأربعة من الصخرة والقسم العلوي والذي كان مغطى بالفسيفساء قد خرق بظهور الشبابيك والتي كانت خمسة شبابيك في كل واجهة ما عدا تلك الواجهات التي فتح بها أبواب.

فكان لتلك الواجهات أربعة شبابيك والخامس هو الذي استخدم ليكون بابا، ولهذا فكان عدد الشبابيك في الصخرة ٣٦ شباكا. أي في أربع واجهات ٢٠ شباكا والأربع الأخرى ١٦+ الأبواب فيصبح العدد ٣٦ حيث أن البناء له ثمان واجهات ٨ × ٥ = ٤٠ شباكا.

من تلك الحقائق نجد أن استخدام القشاني المربعة بدلا من الفسيفساء، هي الطريقة التي استخدمها المعماري بإيجاد تلك الشبابيك وعددها. فإذا وضعنا أمامنا مخطط بناء الصخرة نجد أن كل واجهة من الواجهات قوسان خليطان، وهما يظهران في القسم العلوي والقسم السفلي، وهذا واضح من المخطط الذي عرضناه، لذا فمن المؤكد انه كان في كل واجهة سبعة أقواس، وبالإجمال فكل

واجهة تحتوي على خمس شبابيك وسبعة أقواس ما عدى الواجهات التي بها الأبواب، وإيضاحا لذلك القسم السفلي من الجدار المحيط والذي كان مغطى بالرخام، حيث أن الرخام كان شاملا كل الجهات ولا ينفصل عن الواجهات إلا بزاوية الباب القائم.

من تلك النتائج التي نطرحها فنقول أن القسم السفلي من الجدار كان مغطى بالرخام والقسم العلوي كان مغطى بالفسيفساء.

فهذا هو حال بناء الصخرة، لكن المشاهد لا يمكنه أن يلحظ التغيير في نمط البناء، لأنه يعتمد على المنظر الخارجي، لكن نسأل أين تلك العتبات التي كانت للشبابيك؟

ﮰﮱﮰﮱ

انظر ملحق الباب الثاني صفحة رقم (٤٣٩)

الباب الثالث

مقارنة بين الترميمات التي تمت للصخرة منذ العهد الصليبي وتلك التي تمت في العصور الإسلامية المتقدمة

الترميات والإصلاحات التي جرت في بناء الصخرة المشرفة جعلتنا نقوم بدراسة ذلك الأثر الذي يعتبر من أهم المواقع المعمارية التي صممها الأمويون في بيت المقدس. أول عمل قام به باحثو الآثار كان بين عامي (١٨٧٣-١٨٧٤)، استهدف هذا العمل رسم واجهتين للصخرة المشرفة، هما الواجهة الغربية والواجهة الغربية من الواجهات الخارجية للصخرة. باحثوا الآثار انذاك اعتقدوا أن اغلاق براويز الشبابيك العليا لتلك الواجهات كان إتقاءً لعوامل الطبيعة أو من الرياح والمطر الذي يأتي من الجهة الغربية، وقد نسوا أن المسلمين أول من أبدع في التعامل مع الطبيعه ومع تحديد العلاقة بين النمط والفلك وقد كان بالقرب من الصخرة قرص للشمس وهو للمعرفة وقياس درجات الحرارة والظل ومراقبة تامة لأحوال الطبيعية، وهذا ما ظهر في الفن المعماري الذي شيده الأمويون في بلاد الشام وفي الأندلس.

التراث الاسلامي هو مقياس عقيدة، والإبداع في النمط كان ذلك الأثر الذي يشهد على التاريخ وعلى أحداثه ويتعامل معه كأنه ند له يجبره على تسجيل ذلك الحدث بمقياس العلم لا بمقياس العاطفة. اما الجانب الأخر فهو المرآة التي تعكس صورة الأمة وتراثها من ما تقدمه من وسائل البنية عامة وخاصة تبقى قادرة على التعامل مع الزمن في قدمه وحداثته.

من الفحص الأولي عرفنا أن بعض أعمال الترميمات قد تمت في القرن السادس عشر الميلادي، ولهذا لم نجد أي ذكر له في ما كتبه مجير الدين المؤرخ العربي أو الرحالة "فابري" حتى القرن السادس عشر كان الجدار المحيط أي الخارجي الذي يربط بين الزوايا الثماني التي يتكون منها بناية قبة الصخرة كانت تلك الجدران مغطاة بالفسيفساء التي تماسكت وحافظت على وجودها لم يؤثر بها الطقس ولا عوامل الطبيعة ودفعة واحدة نجدها تتساقط عن الجدار الذي يربط الزوايا الثماني. الفكرة التي استخلصت من ذلك العمل إنها نقلت من جدران الصخرة لتوضع في تزيين جدران الحرم القدسي من الداخل.هذا ما أكده مجير الدين في مجلده صفحة رقم "٣٧٦" انه كان يوجد في بناية الصخرة مكان يدعى حكارت القشاني – أي بستان القشاني أي انها كانت قائمة وموجودة.

ولكي نتعرف على كلمة "قشاني" وما معناها فهي عربية الأصل وفارسية التنفيذ، لذا نجد أن الإيرانيين في الاسلام قد اهتموا بصناعة القاشاني حتى أنه توجد بلد في إيران تدعى كساني وبها مصنع لتلك السلعة.القشاني هي صناعة زجاجات ملونة لها أشكال جمالية حلت مكان الفسيفساء الحجرية ومن ثم الفسيفساء الزجاجية التي استخدمها المسلمون بتزيين الجدران العليا والقبب للجوامع كما نراها في المسجد الأقصى وقبة الصخرة.

وقد اهتم السوريون بهذه الصناعة واستخدموها في الجماليات للأبنية المعمارية ومن الملاحظ إن تركيب القشاني كان يحتاج الى عمال مهرة، ولذا فقد أُحضر عمال متخصصون بتركيب القشاني من دمشق للعمل في موقع الصخرة والحرم القدسي.

أثناء عمل باحثي الآثار عن الكتابات في الصخرة والحرم فقد عثر الباحث الفرنسي (جانو) على كتابة كتبت على ألواح القشاني والذي احتفظ بها ضمن مجموعته من الكتابات التي أخذت من موقعها، هذة الكتابة كانت صغيرة في مساحتها حيث أن قطرها يساوي ١٨ ملم أما نص الكتابة فكان كالآتي :

عمل الحاج محمد القطري الستنجي الدمشقي ١٢٣٣هجري أي ١٨١٧–١٨١٨ ميلادي، هذه الكتابة أعطت تاريخ محدد من إدخال القشاني وتركيبها في بناية الصخرة والحرم، وهي بمدلولها الأخر تعطي الأهمية في إثبات الارتباط الفعلي بين القدس ودمشق حتى القرن التاسع عشر، من البرواز الذي يلي الكتابة نجد أنه تميز بالفن الإسلامي. لذلك فالباحثون الذين عملوا في فترة ١٨٧٤ توصلوا في أبحاثهم إلى الفترات المتأخرة من الحضارة الإسلامية. وحتى نكتب عن الفترات المتقدمة، يجب علينا مراجعة تلك الأعمال ودراستها ثانية ومقارنة تلك الأنماط المعمارية بما تحتوية من وسائل فن تميزها عن غيرها في مواقع البناء، ولكن ما عرفة الباحثون عن تلك الفترة فهو كحدث أثري له قيمتة ويعتبر مهم جدا لانه كشف عن تاريخ فترة من الفترات التي تم بها ترميم وإصلاح في قبة الصخرة المشرفة.

ولكي نضع الحقائق عن الفترات التي مر بها كل من المسجد وقبة الصخرة، يجب علينا أن نراعي أن العمل الأثري لا يتفق أحيانا مع النظرية التي يسجلها المؤرخ أو يصفها الرحالة من هذا المنطق فسوف نقدم مخططاً للباب لواجهتين من بناء الصخرة المشرفة هما الواجهة الغربية والجنوبية الغربية.

سابدأ شرح التفاصيل من الجهتين اللتين هما ضمن المخطط المعرض ومن تلك الواجهات نستطيع أن نتعرف على نمط كل عصر من العصور الإسلامية وما تم إصلاحه من فترة لأخرى سيترتب على شرح هذا المخطط تغير عن ما نشر في المعنى الأثري والتاريخي، ولكي نجد القواسم على نمط الفسيفساء التي هي هنا بمثابة العملة الأثرية التي عندما يكتشفها الباحث يستطيع أن يحدد تاريخ الموقع. المخطط المقدم هو عبارة عن مقاطع سطحية لطبقات البناء في الجهة الغربية والجنوبية الغربية من الصخرة، نجد بقايا أنماط قديمة من العصور الإسلامية المتقدمة وهي تظهر بوضوح. أما ما أقدمه من ملاحظات فهي نتيجة قرائة النمط من البقايا التي نجدها إلى ست زوايا وأيضا نجدها في الجدار المحيط الذي يربط بين زوايا الصخرة المذكورة.

المقطع المرفق والذي يمثل اتجاهين الأسفل والأعلى هذا المقطع سيساعد القارئ في معرفة ما سأشرحه في التفصيل.

ولو بدأنا من الأسفل سنجد أن في كلا المقطعين للواجهتين خمسة أقواس... هذه الأقواس تظهر بشكل طويل وضيق، وهي ترتبط بقاعده أرضية، أيضا نجد أن هذة الأقواس بمضمونها المعماري تعطي الشكل الدائري. أيضا نجد الرأس الدائري للقوس والذي أعتبر النقطة الثابتة في عملية البناء. لذا من تلك النقطة تبدأ الأقواس تظهر بشكل ضيق تدريجي حتى تصل إلى القاعدة التي تربط بين القوس في علوه وحتى نهايته. هذا النمط المعماري قد سمي بالقوس العربي وقد استخدمه المعماريون المسلمون لأنهم كانوا يغطونه بطبقات من الفسيفساء أو الأشياء الجمالية هذة المواصفات هي حقيقة معروفة وثابتة في العمارة الإسلامية المتقدمة.

الجزء العلوي لهذه الأقواس نجده مفتوحا لوضع الشباك ضمن فتحة القوس. هذه الشبابيك التي تظهر كساراتها بشكل منحدر، هذا الأسلوب في الانحدار كان يستعمل لتركيب الألواح الزجاجية الملونة.أما الجزء الأسفل من الأقواس فهو مبني إلى الأعلى وملبس من الرخام، لو القينا نظرة إلى القوسين الأخيرين لكل جهة نجدها أقواساً ذات جدران مختلطة في بنائها وهي دائما هكذا وتكون غير مغلقة كما يتصورها المشاهد للنمط لان بناء نمط معماري حسب مخطط مدروس وللموقع مثل الصخرة يحتاج إلى إظهار عملية الإبداع الفني بالعمارة والتنفيذ.من حقنا أن نسأل. لماذا كان هذا القوس المختلط؟ حتى نعطي الإجابة عن هذا السؤال نقول انه أقيم لكي يضمن عدم كسر أي حجر من الحجارة الكبيرة التي استخدمت في البناء وهي تشكل عدة مداميك من الجدار المحيط هذا من الناحية المعمارية. أما من الناحية الأثرية فكان المسلمون قد أرادوا أن يضيفوا فناً جديداً إلى العمارة والحضارة فهم لم يقلدوا العمارة اليونانية ولا الرومانية ولا البيزنطينية. لذا نجد أن اليونانيين كانوا يبنون الحجر بشكل إبراز وجهه ويشكل مع المدماك وحدة متكاملة في الشكل والقياس في الطول والعرض. وهذا يعطي للبناء الشكل الطولي أو الدائري للنمط. أما الرومان فقد استخدموا الحجارة الكبيرة والتي بنوها في أبنيتهم الكبيرة كالمعابد أو المدرجات أو الأبنية الأخرى بشكل حجر يبني في طوله والآخر في عرضه. أما البيزنطيون الذين برز نمطهم في بناء الكنائس والأماكن الدينية الأخرى أو الأبنية العامة فهي تتمثل باستخدام حجر الجملون أي الحجر القوسي أو البناء المغلق. حتى نميز التغيير بين الفترات التي أحدثت الإصلاحات والتي تبدأ من برواز الشباك

العلوي حيث نجدة قد غطى الفتحات التي تربط بين الشبابيك أيضا نجد للشبابيك شبه منصة، وهذا واضح في الشكل الحقيقي في المخطط، حيث تبدأ بالارتفاع إلى الجدار العلوي ونجدها واضحة في الجزء العلوي أي فوق القوس، هذا التعبير الذي شرحته هو حقيقة عمل يجعلنا نسأل أنفسنا عدة أسئلة. سنجيب عليها ونشرح بقية التفاصيل.

... وحتى نعطي القارئ العربي والفلسطيني المعلومة التي حفظ بها تراثه وسما بها سمو العالم الذي يدرك أهمية الإبداع والابتكار. وبهذا حافظ على الاصالة أصالة العهد الذي يلتزم به الآمين للأمانة.فدائرة البحث الذي نحاول منة إيجاد القاعدة المتسعة للمعرفة، ولكي نراجع تلك الفترات التي مرت من حياة أجدادنا وكيف احتفظوا بهذا الإنتماء، حيث جعلوا أنماطهم تتحدث عنهم دون أن يدونوا عليها عبارات الافتخار والعلو بل سجلوا عليها رموز التواضع وكتبوا بحروف مضيئة. وكأنها تناجي أولئك الذين ناموا مع الزمن ونسوا أو تناسوا الحقيقة التي تصرخ وتنادي. أين أمانة الأمين وهل كانت وثيقة " العهد العمري" حدثاً عابراً في حياتنا؟ وهل ما أكملة معاوية وعبد الملك والوليد وسليمان وهشام كان مجرد حدث نفتخر به أو ننسب أنفسنا إليه، أم انه كان القاعدة التي يجب أن نبني عليها زخماً جديداً يستند على ذلك التراث الذي يأتي إلى دراسته والكتابة عنه، باحثون وعلماء من جميع أنحاء العالم تمولهم جامعاتهم ومعاهدهم، بينما الدارسين والباحثين الفلسطينيين فهم يقومون من فترة لأخرى بمحاولة ومحاولة حتى يمكن أن إحدى المحاولات جادة نافعة تنفع الناس وينتفع منها لإرساء القاعدة التي يتعامل معها الباحث؟

من المراجعة مع أولئك الذين ما يزالون يعملون في عملية البحث على النمط الذي يأتي فوق تاجات الأقواس مباشرة في الجدار القائم. وهذا واضح من ترتيب بلاط القشاني والذي يظهر وكأنه خط مقٌلم. وهو يرينا وكأنه خط منظم والذي يظهر وكأنه معلق على الأقواس.

وأيضاً له مهمة أخرى وهي منع مياه الأمطار من التجمع فوق السطح. هذه المصارف التي تشكل خطاً منتظماً على طول مسافة هذا الفاصل بين مدماك الأقواس ومسطح سطح بناء الصخرة.وهي أيضاً تشكل قاعدة زوجية بين خط الشبابيك، وهذا يتضح في كلا الواجهتين من البناء. هذا المدماك والذي تحدثنا عنه انه يشبه الخط المقلم يظهر وكأنه مدماك طويل، وهو يبدو وكأنه مصبوب بمادة تختلف عن القصارة أو الباطون بل أنها مادة فريدة بنوعها وهي تركيبة بلاط القشاني نشكل مربع.ويظهر إرتفاعها حوالي ٥٢سم. والتي يظهر أنها إستخدمت أيظا كممر مظلل. أو طريق مسقوف بشكل رأس دائري للأقواس محمولة على أعمدة صغيرة.الأقواس تغلق مع بعضها حيث نجد الأعمدة الصغيرة والتي وكأنها فن معماري مهم حيث نجدها بشكل زوجي في الأقواس العليا من الواجهة ولكن كحقيقة معظم الأعمدة كانت في النحث متشابهه حيث شكلت من العامود وموقعه الحجري كأنه جزء غير منفصل عن القوس الذي يوجد به الممر المظلل أو الطريق المسقوف والذي يظهر بنهاية بروزه الخارجي ويدعمه وجود عامود واحد. هذا الممر المظلل العلوي، والذي استخدم أيضاً كنمط أصلي ليكون تاجاً لجدار البناية والتي تشمل ثلاثة عشر قوسا في كل واجهة من الواجهتين المذكورتين. مباشرة فوق ذلك الطريق المسقوف والذي يلامس تاجات

الأقواس يظهر لنا نهاية كورنيش أو إفريز والذي يتضح أنه قد دمر أو اتلف، ومن دقة ذلك البرواز الذي صنع منه فلم يتمكنوا من إعادته مره ثانية هذا الممر المظلل أو الطريق المسقوف والذي يبدو وكأنه اغلق في فترات متقدمة.

تحت ذلك الغلاف والذي هو تربيعة القشاني التي اخفت ذلك الممر المظلل أو الطريق المسقوف، هذا ما يؤكد صحة واقعنا حيث يشاهد الأن من الترميمات التي تجري في قبة الصخرة. وقد تم هذا الإغلاق مع الأقواس.

* ترى بأي تاريخ كان ذلك أو في أي فترة تم. انه محاولة متأخرة تمت لتعديل أو تحوير مخطط البناية الأصلي. وهي لم تعط التعديل الذي ادخل أي إثارة فنية في البناية مثلما كان في المخطط الأصلي. وهذا واضح من تلك الأقواس والتي تظهر وكأنها غير مختلطة كما تحدثنا. وأعطي مثالا تلك الأقواس في نهاية الطبقة السفلى من البناء أنها في الأصل كانت أقواس.
* الأعمدة الصغيرة ظهرت وكأنها ضاربة في الجدار المحيط.
* الفن المعماري لهذا الجدران كان مجرد ستار هندسي لصغر تلك الحجارة والتي تختلف إختلافاً جذرياً التي تظهر في الجدار المحيط، وهذا يؤكد أن تلك الصناعة المعمارية أقيمت في فترة متأخرة ويؤكد على ذلك خشونة الصقل للحجر وعدم انتظامه كما كان قائماً حسب المخطط الأصلي.

وإذا لاحظنا لدى زيارة الموقع والفحص نجد أنة في الصلة بين عقدة الزوايا كان يوجد بعض القطع الحديدية، وفي بعض الفراغات كان هناك ألواح نحاسية، هذه البقايا ربطت في خط امتدت لتعطي شكل الغلاف.

واحد من هذه الأقواس والتي ظهر في الجهة اليمنى من الواجهة العليا والذي يظهر أنة مفتوح خارجاً في خط المدماك، وقد تم فحص المواد التي غطي بها السطح، هذا القوس بالذات هو من العصر المتقدم وما هو ظاهر في الواجهة حسب المخطط المقدم يؤكد على أنه كان قوساً مختلطاً غير مفتوح.

الواجهة الغربية والجنوبية الغربية وبجدرانها، وعندما غطيت ظهرت وكأنها مختلفة عن المخطط الأصلي للواجهتين وهذا يظهر اختلاف مهم بينهما. الجهة الغربية يظهر أنها اعتمدت على وجود باب مركزي. بينما نجد الواجهة الجنوبية الغربية تظهر بوضوح عن كسر في خط البناء أي في الجدار القائم، هذا الباب أقيم بعيدا عن الوسطية من خط الأقواس ألسبعه الكبيرة والتي تشكل الطبقة السفلى لكل البنايات الثُمانية الشكل، نتيجة لذلك التعديل فان في الواجهة الجنوبية الغربية والتي تحتوي على سبعه أقواس خمسة منها أصلية واثنان مختلط، الواجهة الغربية نجد بها ستة شبابيك أربعة منها أصلية واثنان مختلط، الواجهة الغربية نجد بها ستة شبابيك أربعة منها أصلية، وأيضا هناك باب. هذا الباب والذي يظهر فوقه قوسان، كلاهما له شكل دائري، عظمة تلك الأقواس أنها حافظت على مستوى ارتفاعها بنسبة واحدة في جوانب الأقواس بينما ذلك الرأس الدائري الذي كان الداعم للقوس والذي يحمل فوقة القبة. القوس الذي خصص للباب، هو أكبر من تلك التي كانت تشكل واجهة الشبابيك.

لهذا ظهر لنا ذلك الحجم الكبير في جامعاتهم ومعاهدهم بينما نرى الدارسين والباحثين الفلسطينيين يقومون من فترة لأخرى بمحاولة يمكن أن تكون جادة نافعة تنفع الناس وينتفع منها لإرساء القاعدة التي يتعامل معها الباحث.

من المراجعة مع أولئك الذين ما يزالـون يعملـون في عمليـة البحـث، فقـد اجتمعت معهم وللأسف فكثير من المعلومات التي صدرت قديما وحديثا كانت مغلوطة، ونحن كعادتنا اعتمدنا على العالمية التـي تتحـدث عـن تراثنـا دون أن نراجع المعلومات ونتعامل معها بالواقع الذي هو بين أيدينا وكحقيقة فقد كانت الأعمدة ذي نمط جمالي شكلت جزءاً غير منفصل عن القوس الذي دل على أنها ليست أعمدة متوأمة ولكنها قطعة واحـدة في بروازهـا ونحتهـا تظهـر وكأنهـا قطعتين ولكنها أعمدة زوجية من قطعة واحدة.

هذا هو النمط الإسلامي الـذي رسـمته العـمارة الإسـلامية لكـي تـسير بوضوح على سمو ورفعة تـصميم تلـك الزوايـا للأقـواس والتـي تظهـر في الواجهة وكأنها منتظمة.

من هنا نستطيع ان نوضح ان القوس الأول في الجهتين كان بمثابـة التعـديل الذي أدخل أي اثار ة فنية في البناية مثلما كان في المخطط الأصلي، لهذا واضح من تلك الأقواس التي وكأنها غير مختلطة كما تحدثنا في حلقتنا الأولى وأعطي مثـالا تلك الأقواس الكبيرة التي عددها اثنان وتظهر في نهاية الطبقة السفلى من البناء أنها في الأصل كانت أقواسا مختلطة وبتعديل ذلك أصبحت أقواسا كبيرة، وبهذا التعديل أصبح ظهورها في واجهة البناية يشكل نوعا من البناء المفتوح والذي له بروز خارجي على النمط الأصلي للواجهتين المذكورتين، وهـذا واضـح وثبـت ذلك من الحقائق الآتية :

١. واجهة الجدار المحيط الذي يغلق الأقواس وهو يظهر بشكل عمودي في المخطط مثل أي واجهة ترتبط بكشفة من قاعدة عامود صغير.

٢. الأعمدة الصغيرة ظهرت وكأنها ضاربة في الجدار.

٣. الفن المعماري لهذه الجدران كان مجرد ستار هندسي لصغر تلك الحجارة والتي تختلف اختلافا جذريا عن تلك التي تظهر في الجدار المحيط، وهذا يؤكد ان تلك الصناعة المعمارية أقيمت في فترة متأخرة ويؤكد على ذلك خشونة الصقل للحجر وعدم انتظامه كما كان قائما حسب المخطط الأصلي.

ولذا لاحظنا لدى زيارة الموقع والفحص نجد أنه في الصلة بين عقدة الزوايا كان يوجد بعض القطع الحديدية وفي بعض الفراغات كان هناك ألواح نحاسية هذه البقايا ربطت في خط امتدادها تعطي شكل غلاف.

٤. واحد من هذه الأقواس والذي ظهر في الجهة اليمنى من واجهة رقم (٢) والذي يظهر انه مفتوح خارجا في خط المدماك وقد تم فحص المواد التي غطى بها هذا السطح القوي بالذات هو من العنصر المتقدم وما هو ظاهر في الواجهة حسب المخطط المقدم نؤكد على أنه كان قوسا مختلفا وقوساً غير مفتوح.

الواجهة الغربية والجنوبية الغربية وبجدرانها عندما غُطيت ظهرت وكأنها مختلفة عن المخطط الأصلي في واجهتين وهذا يظهر اختلاف مهم بينهما، الجهة الغربية يظهر أنها اعتمدت على وجود باب مركزي بينما نجد الواجهة الجنوبية الغربية تظهر بوضوح عن كسر في خط البناء أي في الجدار القائم هذا الباب أقيم

بعيدا عن الوسطيه من خط الأقواس السبعة الكبيرة والتي تشكل الطبقة السفلى لكل البناية الثمانية الشكل –نتيجة لذلك التعديل فان في الواجهة الجنوبية الغربية والتي تحتوي على سبعة أقواس خمسة منها أصلية واثنان مختلط الواجهة الغربية نجد بها سته شبابيك، أربعة منها أصلية وهناك أيضا باب، هذا الباب الذي يظهر فوقه قوسان كلاهما له شكل دائري، عظمة تلك أنها حافظت على مستوى ارتفاعها بنسبة واحدة في جوانب الأقواس بينما ذلك الرأس الدائري الذي كان إبداعا للقوس، والذي يحمل فوقه قبة القوس الذي خصص للباب، هو اكبر من تلك التي كانت تشكل واجهة الشبابيك، لهذا ظهر لنا ذلك الحجم الكبير في الواجهة الغربية، وهذا يدل على أن ذلك قد تم في الفترة المتأخرة العرض، والذي يبدو وكأنه عدد زوجي بين تلك البقايا، كان متساويا متشابها من تلك الدراسة التي قدمناها وأسهبنا بشكل دقيق اعتمادا على قراءة ميدانية للواجهتين هما الواجهة الغربية والواجهة الجنوبية الغربية وقد ظهر بينهما اختلاف في بعض التصميمات الفنية هذه التصميمات تعود الى الفترة المتأخرة. وكما قلنا انه في النمط الإسلامي المتقدم استخدام المظلل او الطريق المسقوف حتى يحميا الأقواس والبناء من تأثير البيئة على ذلك البناء الذي اهتم به المسلمون الأوائل ولذا نجد ان الأقواس كانت صغيرة وبعض منها بني بشكل مختلط.أما في ذلك النمط المتأخر نجد أنهم وسعوا الأقواس وأقاموا بابا في الواجهة الغربية وجعلوا الأقواس مفتوحة وبارزة الى الخارج مما أفقد الواجهة أصالتها واثارتها الأولى حسب المخطط الذي وضع في عهد عبد الملك بن مروان ونفذه الوليد وقد انجزه الوليد في العام (٩١هجرية) وكما ذكرت فالقوس الصغير من الطبقة

العليا في الجهة الغربية والواجهة الجنوبية الغربية وبخاصة في الزاوية من البناية التي تفصل بين الواجهتين كانت أقواسا مفتوحة ومن الصعب ان نحدد القراءة السطحية بالتفاصيل لكثرة التعديلات التي طرأت على المخطط الأصلي لبناية قبة الصخرة المشرفة التي تحتل الشق الثاني من معجزة سيد البشر سيدنا محمد ﷺ وهي معجزة المعراج.

وكما يبدو من المقطع الهندسي فانه قدم التفاصيل التي تخص الأقواس – الجزء العلوي من الجدار لتلك الأقواس لا زال قائما –فوق الكورنيش أقل سماكة من القسم السفلي بين الكورنيش نجد ان الفترة المتأخرة كان بناؤها سميكا حيث بلغ ١٦٠ سم بينما الأصلي ٦٩ سم وهذا يتضح من الممر المظلل او الطريق المسقوف وأيضا الطريق المسقوف الذي استخدم للبناية من الأسفل كان يشكل طريق وسط تليه تلك الأقواس الزوجية ومن هنا يمكننا القول ان تلك الأنماط الأولى المتقدمة قد غطيت بتلك الأولى القاشانية المربعة التي استخدمت بدلا من الفسيفساء.

الجدار الداخلي بني حسب مخطط واحد وجميع أعماله الحجرية تعود الى نفس الفترة تحت عتبات الشبابيك في الطبقة السفلى لا يمكننا ان نتكلم عنها بنفس النمط الذي اعتبر متقدما وهذا بسبب انها غلفت بالرخام الأمر الذي يمنح الباحثين الفرصة لدراستها حيث ان العصر المتقدم أبدع في إيجاد تعامل مع قواعد الأقواس الحجرية التي كانت تمثل الإطار الخارجي للصخرة.

أما الصخرة نفسها فقد كانت قائمة على عمل دائري تحمله أعمدة مقامة مباشرة على الصخرة وهذه الأعمدة كانت تشكل المقطع الأول من الشكل

الثماني للصخرة وهذا ما نجده واضحا في قبة السلسلة التي نجدها بالقرب من بناية الصخرة المشرفة.

لذا فقد كان اهتمام لدى الباحثين الأوائل بفحص الأبنية الحجرية عند المدخل الرئيس وقد تم إجراء اختبار في الطبقات الأرضية.

قبل ان ندخل في موضوعنا الذي يضيء مسيرتنا الذاتية والشعلة التي سمت بها الأمة في معتقداتها حين كان الإسلام هو المقياس الذي يفصل بين الحقيقة القائمة على أرض بيت المقدس ومدن (أرض الرباط) فهل حقا كانت هذه الأرض مقدسة قبل ان يعرف المرء الالتزام بالأديان الثلاثة التي تحتضن القدس وهي الشاهدة الشامخة التي تتحدى أي حدث اكبر من حدتها وأي قوة كانت تجثم على أرضها وفوق ترابها، كانت القدس هي الحدث وهي المعلمة التي تدرس وتسجل الى أولئك الذين ارادو ان يكتبوا المجد او الشهرة فهي التي منحتهم الشهادة والتي سجلت في سجل الخلود أين أولئك الذين استحقوا شهادة تقدير أم أنهم فشلوا في الحصول على الانتساب إليها.

منذ عرفت القدس في العصر الحجري كان لها قدسيتها وكانت تمثل التوأمة مع مدينة عريقة في أرض الرباط هي نابلس فلو قرأنا السجلات الأثرية لكل من القدس ونابلس لنجد القواسم المشتركة بين المدينتين عبر جميع الحضارات التي عاشت على أرض فلسطين نجد في سجلات (لاخيش) وهي أيضا مدينة أثرية تقع جنوب الخليل ثلاث معاهدات مكتوبة على شرائح فخارية بالكنعانية العربية وهي تمثل اتفاقيات بين المدن الثلاث لاخيش –القدس – شكيم.

وهي معاهدات اقتصادية –دفاعية –ثقافية، ايضا عبر سجل العمارنة نجد نفس الزخم الذي حظيت به القدس قد حظيت به شكيم. وكانت شكيم في ذلك الحين هي العاصمة غير المتوجه لفلسطين ولكن اعتبرت القدس أيضا العاصمة الحقيقية وذلك لقدسيتها ومكانتها، فهي التي اكتسبت من مجدها علو المكانة وهي التي لاتقبل ان تكون أسيرة او مهانة فهي ان تسكت فسكوتها مدخل من الغضب الذي ستكون علاماته كذلك البركان الذي سيأتي مع صباح او شروق شمس مضيئة على تلك الأمة ليسبغ لون الأرض او التعرفة التي يعرف بها الكنعانيون ولهذا فقد سموهم بالعصر البرونزي الأول المتوسط والمتأخر.

فالصخرة المشرفة والحرم قد ارتبطا بتلك الأمانة فهما اللذان يجمعان بين الأمة ولهما تشد الرحال وهما المجد ومن أراد المجد فعليه ان يكون كالجسد الواحد أما الذين يفرطون ولو بشبر واحد من وثيقة العهدة العمرية فهم سيفرطون بأميال ولكي نعيد الى الأمة وحدتها فعلينا ان نتعامل مع القدس وكأنها القلب النابض لهذه الأمة وللأديان جميعا.

وكنتيجة حصل عليها الباحثون بعد إجراء تلك الحفريات وجدوا تجانسا وملائمة بين تلك الجدران المتعددة التي احتفظت بها الصخرة وبشبه مؤكد فقد تم فحص الأساسات لجامع معاوية كانت بين المسجد الأقصى وبين الصخرة فهو يقع على مدخل الدرج المؤدي للصخرة وبين موقع كأس الوضوء الحالي حيث ما تزال بعض الزوايا قائمة ومن أهم تلك النتائج ان الطبقة الأساسية التي بنى عليها المسلمون أبنيتهم هي طبقة الصخر الطبيعي وهذا يدل دلالة كاملة

أنهم لم يدمروا معابد او يهدموا أبنية مقامة الا إنهم تعاملوا مع المواقع بما فيها من بقايا سنتحدث عنها في مجال البحث والآن نسأل أنفسنا سؤالا :-ما هو عصر تلك الظواهر التي سنشرحها؟

وسنبدأ من استعمال القوس الدائري في كل من الجهة العليا والجهة السفلى من طبقات البناء، فنقول انه شيء معروف وشائع ضمنيا ان هذا يعود الى فترة متقدمة ولكن أيضا يجب علينا ان نقدم الدليل الذي يدعم الحجة التي نطرحها ونحاول ان نرسم منها مناقشة علمية حول الرغبة لدى بعض المؤرخين البيزنطيين وما نشروه حول المسجد الأقصى وقبة الصخرة والذين تحدثوا عن وجود كنيسة اعتبرت عندهم مكانا مقدسا وذكروا ان اسمها كان السيدة صوفيا والتي أصبحت مسجدا واعتمدوا بمعلوماتهم على ان المسلمين استخدموا او أقاموا عدة مساجد على مواقع دينية تخص البيزنطيين فقد بنوا على عدة مواقع أبنية عامة وان كنت سأورد بعض تلك المواقع والتي هي موجودة ضمن تلك الخرائط التي اكتشفت في كنيسة مادبا مثل المغطس ومنطقة أريحا، مواقع كثيرة وأديرة أقيمت في أنحاء متقدمة ما بين القدس وأريحا وكنيسة على بئر يعقوب وبناء كنيسة على سجن سيدنا يحيى في سبسطية ومواقع عديدة لا تعد ولا تحصى واعتز المؤرخون البيزنطيون ان الأعمال في تلك الكنيسة أنجزت في العصر البيزنطي واعتمدوا ان القوس الذي بني على شكل رأس دائري ونمط بيزنطي وانه استخدم من قبل المسلمين.

وحتى يكون ردنا على تلك الحقائق علميا ونعتمد فيه على أمثلة من الأنماط فسنورد بعض التفاصيل التي تبين أن المسلمين استخدموا نمطا حديثا حينما أقاموا بناء الصخرة في جميع مراحله وسنبين الأسباب الآتية:

١. شكل تاج العامود والذي استخدم مع الأعمدة الصغيرة ويظهر بشكل نصف كرة أي نصف الكرة الأرضية، الشكل الحقيقي لقبة الصخرة الذي ألزم المسلمون أن يقدموا تفسيرا علميا لارض الرباط، لانها مكان الحشر ومكان الإسراء والمعراج، ولهذا فكانت نصف الكرة تمثل شرحا أي أنها كانت مسقوفة من كافة الجوانب، لكي يعطوا الأهمية لتلك الجوانب التي تعتمد باتجاه القبلة لأنهم لم يقيموا محراب في قبة الصخرة حيث بنوها على اعتبار أنها تشكل مكانا يخص معجزة،ولم يخططوا في البداية أن تكون مسجدا، وأكثر من هذا نجد هذا النمط قائما في سوريا في عدة مواقع إسلامية، وكأنه يقول ان من يحاول تقليدي احذر التقليد فهذا النمط خاص للإسلاميات المعمارية، وحتى يتمكن الباحث من تحديد تاريخ موقع من طراز الهندسة المعمارية لا يمكن، لكن نستطيع ان نحدد تاريخ الموقع من نوع الحجارة والنقش الذي استخدم وأيضا صقل الحجارة حيث كل حضارة استخدمت أنواع متعددة في التعامل مع الصخور وقطعها وتذهيبها، وأيضا في شكل الحجر ونقشه الخارجي وهذا هو الذي ساعدنا ان نقيم البناء ونعطيه الفكرة التاريخية التي أنجز بها بأمانة صادقة واعتمدت لدينا كدليل يمكن الاعتماد عليه.

٢. وبعد غربلة جميع الأعمال السطحية للبناء من الأعلى للأسفل نجد ان من حاول الإساءة إليه علميا لم يوفق لأنه من الأساس إلى القمة العليا كان إسلاميا، لكن الإساءة إليه تمت عن طريق إدخال الإصلاحات الكثيرة والترميمات التي لم تتم حسب المخطط الأصلي لقبة الصخرة، وهذا ما ظهر

في عملية البناء لقبة الصخرة الأولى، وهي الطريقة التي استخدمت بوضع الحصى الذي وضع عليه الخزف أي القاشاني، وأنا هنا لا أتكلم عن الفسيفساء التي كانت تغطي البناء قبل استخدام القاشاني، وكما شرحت فأول حجة هي ذلك النقش والتراث الذي استخدم على البناء والذي كان ظاهرا سطحيا والذي يظهر به بعض البقع وهذا ما جعلني افحص تلك الزوايا. وهنا تأكدت أنها على الأقل ليست صليبية، وأيضا هي ليست من العصور الوسطى، وهذا مؤكد من المواد التي استخدمت في قطع الحجر ونقشه وقيست هذه الأمور بدقة متناهية ودليلنا الحجارة الموجودة في المدماك الثالث والتي هي فوق عتبة الشباك، والذي كان في الفترة الأولى الممر المظلل او الطريق المسقوف وهذا ظاهر في الجهة اليسرى من الباب الغربي، ويتضح ذلك في المخطط حيث ان هذا النمط هو الذي بني بشكل خاص للأمة المسلمة.

النقطة المهمة والتي عرفناها من تلك الإصلاحات والترميمات المتلاحقة في موقع البناء ولكن بقي شيء من الأصل القديم أي النمط الأول ويتمثل في الدعمات والأطر التي بقيت شاهدة على قمة التاريخ تصرخ وتنادي الا ياتي الماء من وديان القدس ليسقي زيتونها، وتلك الدعمات هي التي تحمل قبة الصخرة، وأيضا فقبة الصخرة هي نمط تنفرد به الأمة حينما تعتمد موقعا ليكون ثالث الحرمين وأولى القبلتين، الا نتذكر من ذلك قدرة الإبداع عند المسلمين كانت صناعة العمارة وكتابة التاريخ لا بسطحية بل بتدوينه مع القرائن الخاصة والعامة بالحدث.

أضيف الى ما قد نسيناه من التصميم الأصلي لقبة الصخرة انه كـان بجانـب المربعات الصغيرة المفتوحة، والتي هي ليست بحفر سطحية في البناء بل تلتقـي مع الأعمدة الصغيرة التي هي فوق الممر المظلل او الطريق المسقوف. ان الـنمط الذي ترك لنا علامة تؤكد صحة معلوماتنا، وهي ان التاجات والقواعـد لتلـك الأعمدة الصغيرة التي قسمت الى شقين متلاحقين والتي تظهر بأنها كبيرة عنـد القاعدة أكثر من عند تاج العـامود، هـذه التفاصـيل تظهـر بوضـوح في مخطـط الواجهات التي عرضناها في البحث ما يظهر ان عملية الملاحقـة بـين الأعمـدة القائمة في براويز الشبابيك والأقواس.

٣. انه لا يوجد أي شك حول الممـرات المظللـة الـصغيرة والتـي هـي عـادة مفتوحة وهذا يبدو انها تمت فيما بعد وعلى أي حال فإنها قـد بنيـت بفـترة متقدمة وهي اقدم من الاغلفة القاشانية ذات الأشكال الرباعية.

هذا عرفته بجلاء ووضوح واعتبرته انه اكتشاف مهم والذي اعتبره الوسيلة لإثبات حقيقة علمية قائمة بدقة وما ساعد ذلك فحص بقايـا الأقـواس والتـي هي في الأعلى وتم إغلاقها حسب الوضع القائم وبحذر واحتراس فقد يمكـن فتح إحداها وهذا يظهر انه في إحدى الفترات المتأخرة ربما قد تـم فحـص هـذا القوس في الاختبار الذي أجراه الباحث الفرنـسي (جـانو) (١٨٦٧-١٨٦٨) وقد وجد انه في خلف الجدار الأول مرة بناء من الحجر،بني بطريقة خشنة والتي تظهر بوضوح انها قد اسـتخدمت في إغـلاق الأقـواس المفاجئـة الكبـيرة التـي حصل عليها جانو انه في مؤخرة خط الأقواس اكتشف ستارة ثانيـة مبنيـة مـن الحجارة تشكل نوعا قريبا لأن يكون مراب –أو متكئة بعمـق ٢٥ ملـم والـذي

يظهر ان جوانبها كانت مغطاة من أجمل أنواع الفسيفساء الملونة، والتي صبغت بقشرة زجاجية على أشكال مكعبة وبنمط متوال ومتتابع، وهذا يؤكد أيضا ان الأقواس أيضا كانت مغطاة بالفسيفساء، وأيضا نستطيع ان نؤكد ان الفسيفساء كانت تغطي جميع واجهات الصخرة المشرفة، حيث قدم نموذجا لتلك الفسيفساء التي استخدمت في هذا البناء. وكما رأيت فان ذلك قد مر بثلاث مراحل مختلفة وهي :

١- من الجهة الخارجية فهي كانت مفتوحة ونستطيع جميعا ان نشاهدها.

٢- ان جميعها قد أغلقت وأضيف إليها شكل محراب او قبلة، والذي كانت جوانبه مغلقة بالفسيفساء.

٣- الأشكال التي تدل على القبلة هي أيضا عبئت بستار من الأعمال الحجرية ليحل محلها شكل جديد ربما كان أيضا من الفسيفساء في بعض الفترات المتوسطة من العصر الإسلامي والتي كان لها دور تاريخي في استخدام غلاف القاشاني، وتغطيه الجدران، وأيضا بين تلك الطرق المسقوفة، وهذا الدليل الكافي الذي يمنح النموذج الأصلي للصخرة حيث تعامل مع العباسين والفاطميين بنفس المستوى ولكن بدأ التغير في العصر المملوكي والعثماني.

ومن الطبيعي ان يكون الغلاف الذي كان من الفسيفساء قد تعرض لتلف، ولكنه ترك بعض البقايا في مواقع الأقواس حيث لا يزال يوجد جزء من تلك الفسيفساء الملونة.

أما الألوان التي استخدمت في تلك الفسيفساء فهي تعتبر أكثر أنواع الفسيفساء الملونة والدقيقة في صناعتها وذلك يظهر باللون الأصفر الغامق والأحمر والبني والأزرق الغامق والأزرق الفاتح والأزرق السماوي والأخضر الغامق والأخضر الفاتح.

التموجات الداخلية والتي تشكل مكعبات على أشكال سداسية، وهذا يدل دلالة هندسية برمزها ومغزاها، فهي غير مقلدة لأي شكل آخر بل قدمت سموا وإبداعا في التموجات حيث تروي بأشكال مكعبة وهي تظهر كجسم له ستة سطوح مربعة.

من المراجعة العلمية لطبقة الفسيفساء وصانعها الذي أراد ان يعرف الذين يهتمون بهذا النمط أن هذه الفسيفساء عبارة عن كتابة مقروءة تعبر عن فكر مستنير، ان دل بطريقته الهندسية وعبر بمدلوله الفني على ان هذه الأمة هي امة قادرة على الإبداع في جميع مراحل حياتها ولم تكن في يوم من الأيام أمة مقلدة الا بنهاية مراحلها، وعندما ابتعدت عن الفكر الذي سمت به ولم يسمو بها، ولهذا سوف نتابع الحديث مع أثارنا الخالدة.

من كل ما تقدم وما عرضناه من التحولات العلمية حول بناء قبة الصخرة والمسجد وكيف كانت العمارة الهندسية لتلك المواقع، فسوف نقدم مفاهيم متعددة نشرح من خلالها النمط الحضاري لكل الفترات الإسلامية التي مرت بها القدس عبر صخرتها وحرمها وسيكون بحثنا الأول حول الحضارة الأموية وما قدمته من أنماط ومخطوطات، وسيكون في بحثنا الفترة العباسية والفاطمية والصليبية

والأيوبية والمملوكية والعثمانية. أما المؤرخون العرب الذين كتبوا في أوقات مبكرة عن الفسيفساء الإسلامية وكيف تعامل المسلمون مع هذا النمط، ولذا أول بحث عربي صدر عن الخليل ذلك المؤرخ الذي أرخ في الفترة (٧٩١م).

هذا البحث كتب عن الصخرة، ولكن لم يتطرق الى التخصص وتحدث عن كلمة الفسيفساء وقال أنها تصنع من الزجاج وحجارة صغيرة تجمع مع بعضها بشكل منسق وجميل مع تلوينها بأشكال هندسية متناسبة، وتحدث عن الألوان التي استخدمها المسلمون وهي اللون الذهبي والفضي، بعد مراجعة بحث الخليل وجدت أنه اعتمد على المؤرخ البيزنطي (مرال) ومن هذا البحث بدأ المؤرخون العرب يعتبرون الخليل ومرال مصدرهم في البحث.

لهذا سنعرض مناقشة علمية حول تلك الأحداث وسنرفق بها صورا ومخطوطات لهذه الفسيفساء، وأيضا سنرفق ثلاثة مخططات، الأول للصخرة، والثاني للصخرة والحرم والأبنية الأموية التي أقيمت حول المسجد، والثالث للمسجد الأقصى حيث سيكون هذا المخطط الأول للأقصى الذي بناه الخليفة عبد الملك.

في القرن التاسع ظهر بحث جديد للمؤرخ البلدهري وكان ذلك سنة (٨٦٨م)، وكان بحثه يتضمن الصخرة وجامع الرسول ﷺ أي مسجد المدينة المنورة. البلدهري قدم لنا معلومة مدونة من أن الوليد بن عبد الملك كتب الى عمر بن عبد العزيز الذي كان واليا للمدينة طالبا منه ان يوسع المسجد ويجري عليه الإصلاحات اللازمة بعد توفير المال لديه، وأرسل إليه أيضا المال والفسيفساء وثمانين شخصا من مواطني سوريا ومصر، وهذا يدل على أن الوليد

بعد نجاحه في إدخال النمط من الفسيفساء في كل من الصخرة والمسجد الأموي بدمشق، أراد أن يوسع مجال الهندسة المعمارية في جميع أنحاء أرض الخلافة، من المراجعة العلمية يعتبر ذلك البحث الأهم لأنه تحدث عن إدخال عناصر عمرانية في المساجد الإسلامية، وإدخال الفن باستخدام الفسيفساء والرخام والصناع المهرة، وأكثر من ذلك يعتبر الكاتب أنه أمينا في نقل الوقائع وصادقا في البحث يختلف عن ما كتب من بعده عن ذلك الموضوع، ولهذا فقد كان ناجحا في إبراز النمط الإسلامي في الموضوعية والأسلوب وقبل أن نخوض في أعمال المؤرخين العرب، فسوف أقدم أسماءهم والتواريخ التي أصدروا بها أبحاثهم وبخاصة حول القدس ومسجدها وصخرتها.

في القرن الثامن كتب الخليل، في القرن التاسع ميلادي كتب البلدهري واليعقوبي وابن قتيبة والدينوري، وفي القرن العاشر كتب لنا ابن الفقيه وابن رشد والطبري والمسعودي والمقدسي. وفي القرن الثاني عشر كتب عن ذلك الموضوع ابن عساكر، ابن جبير، والإدريسي، أما في القرن الثالث عشر لم يكتب أحد غير ياقوت الحموي، وفي القرن الرابع عشر ابن الدهاري، ابن بطوطة والعمري وابن شاكر وابن خلدون، أما في القرن الخامس مجير الدين. وفي القرن السادس عشر ظهرت عدة أبحاث للسمهوري، المعاوي وفاضل الشامي، وهؤلاء هم المؤرخون المسلمون الذين قدموا لنا مخطوطات عن واقع العمارة بدون التخصص، حيث كانت تلك الوقائع عبارة عن أحداث مروية واستخدمت أسلوب الوصف الذي قدمه (مرال) المصدر الاول لجميع الذين كتبوا عن ذلك الموضوع، ففي سنة ١٨٨٣ صدر في ليدن بحث لليعقوبي الذي كتب فيه (٣١١هري) وأرخ عن عبد

الملك ٦٥ هجري نجد الفترة الزمنية بين المعلومة وبين الوصف، ايضا ابن الفقيه ظهرت طبعة جديدة عن بحثه في ليدن (١٨٨٥م).

أصدر ابن عبد ربه بحثا اسماه العقد الفريد صدر عن المطبعة الشرقية – القاهرة سنة (١٨٨٩م)، وصدر بحث اخر عن ابن البطريق نشر في بيروت عام (١٩٠٤) المؤرخ ناصر خسرو نشر بحثه لجنة التأليف والترجمة في القاهرة عام (١٩٤٥) الاصطخري ابن حوقل نشر بحثه سنة (١٨٣٩ و١٨٧٠) ليدن، ونشر المقدسي أيضا بحثه في ليدن سنة (١٩٠٦)

وبالمراجعة وجدت بحثا لأبي عبيد البكري تحت اسم معجم ما استعجم سنة (١٨٧٧) الإدريسي نزهة المختار صدر في ليدن عام (١٨٦٦) الهروي أرخ ١١٧٣ وهو مخطوط، أما ياقوت فقد صدر بحثه في ١٨٦٦، وكذلك ابن الأثير صدر في ليدن عام (١٨٥١–١٨٧٦) وبحث آخر صدر عام ١٨٣٠ الى (مراسد) وبحث في باريس الى ابو الفدى عام (١٨٤٠) العمري صدر بحث له في القاهرة سنة (١٩٢٤) هذه هي أبحاث المؤرخين العرب الذين كتبوا عن القدس ومسجدها وصخرتها، ومن المراجعة وجدت الكثير الذي يحتاج الى دراسة أعمق حول ما يكتب تلقفته دور النشر الغربية وعلقت عليه أهمية باعتبار الأقصى والصخرة قد بنيت على أنقاض الهيكل الأول والثاني، لهذا فسيكون هذا البحث المادة التي ستناقش تلك الأحداث وتوضيح وصياغة الواقع المدعم بالوثيقة والمعلومة.

ان من أهم المعطيات التاريخية والتي تعتبر من أعظم الانجازات هو تزيين قبة الصخرة بالفسيفساء وهذا الموضوع سيكون المادة التي تتصف بالموضوعية

وتعطي الأجوبة الكثيرة تلك الأسئلة التي طرحها باحثون كثيرون، الوقائع التي كانت كل من المسجد والصخرة والقدس، الموضوع المهم يستحق دراسته رسومات الفسيفساء، أما الزخارف والتكتيك والألوان في هذه اللوحات سيمنح المكتبة العربية حقلا جديدا في تفسير وقراءة تلك اللوحات في المقدمة الأولى لعدة أنماط تم دراستها ساعدتني في استيعاب بناء الأقواس التي كانت تزين وتربط بين الزوايا الثمانية للصخرة ومن المهم قوله الذاكرة سجلت الفخر والاعتزاز الى عبد الملك بن مروان الذي وهب هذا العمل الى الله ورسوله والى الأمة، وإذ هو يسجل هذا ضمن ذلك العمل الجبار الذي صمم عبد الملك على إقامته في القدس الشريف، وكل الاحترام والتقدير إلى الأخ السيد حبيب زيات من دمشق، الذي زودني بكل الأنماط والصور للفسيفساء ولوحاتها، ونمطها المعماري، القدس في الفكر الإسلامي، هي المدينة الثالثة فلو نظرنا الى الباب الرئيس للأقسام نجد في الأعلى ثلاثة محاريب، محراب منفرد يقع في اليمين والآخران في الجهة اليسرى، وأيضا نجدها بالعكس في الجهه الغربية من الباب، وهذا يعني ويفسر الحدث والمعلومة التي تقول "اولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين" من المراجعة وجدت بحثا للرحاله الفرنسي الذي حضر الى القدس سنة ١٢٧٣م والذي يدعى (اركلف) فقد سجل تلك المعلومة بان المسجد الذي بني من قبل معاوية هو الأقصى الثاني للابجديه الإسلامية، حيث نعتبر ان صلاة الخليفة عمر في محراب زكريا الذي حافظ عليه وأعاد ترميمه الخليفه الفاضل الحكم، واعتبرت صلاة عمر في ذلك الموقع لإقامة الأقصى الأول وكان مسجد معاوية كما تحدث (اركلف) يتسع لثلاثة آلاف مصل، ويذكر اركلف ان قبة

الصخرة أنجزت سنة ٦٩١م وهي لم تبن لتكون مسجداً، بل كانت مناورة هندسيه معمارية تشهد على هذه الأمة وتشهد لها عبر ذلك التاريخ الناطق الذي يصنع بياضا كألوان الصخر التي بنى عليها عبد الملك قبة الصخرة، الجدار الخارجي للقبة لم يكن مغلقا، بل كان مفتوحا يرتبط بالزوايا الثماني مع تلك الفواصل والأقواس التي كانت تتعامل في إطارها الداخلي والخارجي.

وبهذا كان الواقع للمبنى قبل ان يتم تزينه بتلك الفسيفساء، لكن كيف تعامل العقل الهندسي للفصل بين تلك الأقواس، فنجده قد عمد الى تصميم زوايا متعاملا مع سقف مائل وبين كل زوجين من تلك الزوايا كان يوجد عمودان لا ثلاثة كما نجدها اليوم.

فوق المركز الرئيس كان يشبه الخاتم نجد ان ذلك الانحناء يميل الى التلاقي مع القوس الذي يمثل الزاوية الزوجية التي تليه، وحول الصخرة كان ذلك الصحن الذي يفصل بين القبة وتلاقي زوايا الأقواس، وتيجان الأعمدة، ونجد أيضا شبابيك في الأعلى تظهر في توازن مع القبة، مع ان جميع الواجهات الثماني كان لها شبابيك خارجية وأقواس خارجية وقد شرحنا ذلك، إلا أننا نتعامل الان مع المعلومات العلمية وقراءة في المخطط الأصلي لمبنى الصخرة والذي نفذه الوليد سنة ٦٩١ م والمعروف لدينا ان الوليد قد أصبح خليفة عام ٧٠٥ الى ٧١٥م. ومن الأهمية بمكان سنعمل على شرح وتفسير كل الأحداث ان كانت نظرية او علمية، لأننا سنعيد الى الذاكرة والى الذين قد نسوا وثيقة العهد العمرية، وكيف كانت القدس تجمع الأمة وتوحدها وتكتب مصيرها، فهي القراءة الأولى للتاريخ حيث لم يكن ممكنا لأي فاتح الا ان تمنحه القدس اسما

لامعا دونته ضمن أسمائها الست والثلاثين. وكما تحدثنا وقلنا فهي الدائرة الكاملة التي تغطي الجوانب الكاملة للزوايا الثماني للصخرة، سيكون التحديد بين "يورشلمايا" و"بيت المقدس". مقدمة أي بحث لم تشرح الموقع هندسيا وانشائيا وفنيا وخصائصه مع الجغرافيا والتاريخ، ستكون دراسة سطحيه، لذا من المؤثرات في شرح النمط وكيف تعامل مع طبيعة الحياة، وما هي المؤثرات البيئية التي عايشها، لكن كلا من الصخرة والمسجد تزامنا مع المتغيرات للفترات التاريخيه في العصر الإسلامي، لذا نجد تشابك بين الأنماط وكيف غيرت تلك الحضارة للموقع وما أضافت عليه. فمنذ ٧٠٥ الى ١٩١٧ كانت القدس تحت الإدارة الإسلامية الا في الفترة الصليبية، والتي كانت عام ١٠٩٩ وانتهت عام ١١٨٧م، مع ان تلك الفترات تميزت بحدوث هزات أرضية أثرت على قبة الصخرة حيث وجدنا بين المخطوطات ما يشير ان القبة قد دمرت، ورأي اخر يتحدث عن تدمير جزء منها، ولكن موقع المسجد تعرض الى عدة هزات أرضية أثرت على إعادته الى العمل بين تلك الفترات المتعاقبة، لذا سيكون شرحنا القادم حول قراءة الوجهتين الغربية والواجهه الجنوبية الغربية، وسنحاول ايجاد القواسم المشتركة بين البحث الأثري الميداني والمعلومة المسجلة بسجلات الحضارات ومن تلك المراجع العلمية التي عملت كبعثات أثرية وعلمية مثل "كارمن جانو" الباحث الفرنسي الشهير (وابل) (ومارجريت برثم) فهؤلاء جميعهم من الدارسين الفرنسيين الذين كتبوا بأمانه واحترام.

اما ما كتبه الرحالة "فابري" سنة ١٤٨٠ والذي تحدث عن وجود أرضية ذهبية غطاها بلاط القشاني الذي غطى الشبابيك، والتي كانت بالأصل

فسيفساء جميلة يظهر منها أشكال للأشجار والنخيل والزيتون، وأشكال تدل على قدسية المعجزة وهي تخص معجزة المعراج.

شيء آخر كان ظاهرا في تلك الفسيفساء وهو الهلال الذي يزين تلك المقاطع التي تفصل بين اللوحات، ويتضح من التقرير الذي كتبه (فابري) من ان استخدام الفسيفساء في تغطية واجهات الصخرة من الداخل، كانت تصل حتى الاسطوانة التي تحمل القبة، وهنا كانت الأرضية الذهبية، وأيضا كان ورق النبات وورق الشجر التعبيرات الدينية المؤثرة التي توحي للمسلم بمعجزة المعراج، وللحقيقة فكل شيء قد تغير وأخر ما تبقى من اللوحات الخالدة والإبداع الهندسي المعماري الإسلامي تلك التموجات التي تظهر في بقايا الفسيفساء.

ماذا تمثل تلك الواجهات باختلاف أنماطها للمسلمين؟

لذا عهد سليمان القانوني إلى معمارية بصياغة ملائمة تصور وتصوغ الارتقاء بين نمط القشاني والفسيفساء واستخدام عملية التحليل. ولهذا فقد حاول المعماريون أن يجعلوا من الأعمال وحدة كاملة ومتكاملة، ونعرف ذلك من تلك الكتابة التي صيغت على الفسيفساء والتي هي بين القبة والاسطوانة والتي تاريخها سنة ٤١٨هـ أي ١٠٢٧، ومن هذه المداخل التي شرحناها نستطيع القول، إن الأجزاء المتبقية من الفسيفساء بين اسطوانة الصخرة وبداية القبة وبين تلك التي كانت تزين بناية الصخرة من الخارج منذ ٧٢ هـ ولغاية القرن السادس عشر كانت نفس تلك البقايا التي لا زالت موجودة في داخل الصخرة. ونظرا لاننا نعالج في هذه الحلقات صياغة وقائع نسيها اجيالنا، فالحقائق التي

وجدت في الدراسات تؤكد ان الصليبين لم يغيروا من وجود تلك الفسيفساء بل تكاملوا معها عندما استخدمت الصخرة في عصرهم لمكان خاص للبطريكيه العامة، وأيضا موقعا لقيادة فرسان الهيكل، ولهذا فان من المؤكد ان السلطان بيبرس قد أجرى بعض الترميمات والتعديلات قبل سليمان القانوني.

من هذه الوقائع نستطيع ان نعيد الصورة الأولى وهي في الواقع ان الجدار الخارجي للصخرة لم يكن في موقعه الحالي، وأيضا في المخطط الأصلي لم يكن موجودا والذي أضيف إليها في القرن التاسع عشر حسب النظرية فان عبد الملك قد أراد ان يغطي الصخرة المشرفة بقبة تعطي شكل الاسطوانة شكل دائري، لأنها كانت محمولة على أعمدة دائرية وهذه الأعمدة كانت زوجية، وكلها تشكل إطار ثماني لزوايا كاملة، متكاملة المقصود بالثماني هي صفة عرش الخالق كما ورد في القران الكريم ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ ﴿١٧﴾﴾ صدق الله العظيم.

وهذا ما نشاهده اليوم بين مركز الدائرة الرئيسي والجدار المثمن أي الجدار الخارجي، بهذا التصميم الهندسي تشكل دائرة داخل دائرة ويظهر وكأنه عبارة عن جناح أو ممشى متناسق تصميمه وهو موقع مفتوح للهواء، ولم يكن مغلقا بجدار محيط والبناء الداخلي كان مشابها له الى حد كبير. وقد تحدث المؤرخون العرب بأن قبة السلسلة كانت النموذج المصغر لقبة الصخرة وهي تلك القبة التي تقع في المدخل الشرقي لقبة الصخرة. هذا الواقع هو مضمار بحث لإيجاد قواسم مشتركة تؤكد ان قبة السلسلة كانت النموذج، أو قصد بها عبد الملك شيء اخر من الوقائع التي نطرحها، الموضوع هذا أثار جدلا وذلك الجدل لم

يقدم حججا يمكن أن يكون حسن الظاهر والدقة في إصدار قـرار دقيـق، لهـذا السبب سوف نجد في قراءتنا ما هو الصواب على كل حال.

الترتيبات التي نفذها الخليفة عبد الملك كانت من السمو ما لم يـشك بـه أي كان على وجه البسيطة لإقامة تلك التحفة الخالدة الشامخة، هناك المكان الطبيعي لكتابة مزخرفة والتي هي أصلا لم تكـن خاصـة لغرقـة معينـة، وهـذا يعنـي أن الصليبيين قد وضعوا بعض الكتابات اللاتينية بـدلا مـن الكتابـات الإسـلامية وكان لابد من التعامل مع الموقع حيث ان الذي حدث في القرن السادس عـشر بالموقع والتغيرات التي تمت في بداية العهد العثماني قد غطت الكثير مـن الـنمط الإسلامي القديم.

اذا كانت تلك التداخلات التي تمت بالفترات الإسلامية المتعاقبة قد تمت على نمط الصخرة الذي نعرضه في هذه الحلقة حيث هي تؤكد وتوضح مـا نحـاول شرحه حول هذا البناء العظيم، لذا نجـد ان بعـض الكتابـات العثمانيـة والتـي أضيفت على القاشاني لا على الفسيفساء هي أيضا ذات طـابع مـؤثر للتغـيرات المتعاقبة التي تمت على بناء الصخرة، هذا الموقف بالتحديد سمح لي أن أقدم عدة ملاحظات :- هل حقا كانت هناك كتابات صليبية والتي هـي بطبيعتهـا كتابـة مسيحية على هذا النمط الشامخ الذي يعتقد أنه قمة من قمم العالم الإسلامي؟

هذه الأحداث لا بد أن تقودنا إلى مداخلات مهمـة، الـبعض منهـا جعلنـي أطرحها بأسلوب مناقشة إلى نقاط تحتاج إلى ايجابيات، وهـي بالمـضمون تكـون الرد لتلك الحلقات المفقودة من معرفتنا لهذا البناء الذي هو كالمغنـاطيس الـذي

يجذب المواد إليه، فكيف لموقع تشد إليه الرحال ويجذب أهل الأرض اليه فعلا انه الحدث الذي يربط بين العقيدة والفكر، وبين الانتماء وسطح الرؤيا فهي فعلا أرض الرباط ومن الرباط تعلمنا الصبر، والصبر هو الوفاء للأمانة التي شهدت علينا وقبلنا بان تكون جزءا من عقيدتنا وهذه الحالية يكون تحليلنا كالآتي :-

١. تلك الأطراف الرقيقة واللطيفة لتلك الجدران والممرات المظللة.

٢. الممرات المسقوفة والتي توقفت في عهد الصليبيين هل زالت بسبب تلك الحروف اللاتينية التي وضعها الصليبيون، او أن عمارة المكان أجبرتهم بالتوقف عند هذا الحد.

٣. مقارنة بين الأطراف والكورنيشات التي تخص عهدين والتي شكلت مساحة واحدة وعريضة كما بدا من ان تلك الجدران اللطيفة كانت سماكتها ٦٠ , ٢ متر.

٤. هل كانت تلك السطوح والفرزات والتي لم تكن قد غطت بالفسيفساء، أم تلك الكتابة اللاتينية وضعت على الفسيفساء التي كانت قائمة؟

٥. كان هذا العمل بالملاحقة وبالتناوب من قبل الصليبيين لتلك الفسيفساء التي تزين النصف الأعلى من الواجهات قد توقفت قليلا، وعند ظهورها في فترات متأخرة وخاصة على طبقة الكورنيشات التي تمتد وتتمشى مع المنطقة العليا، والتي منحت تلك الأنماط شكلا دردارا في أعلى قمة قواعد الأقواس وأيضا نفذ ذلك في الطبقات السفلى، هذا الكورنيش شكل تلك القواعد والتي سميناها أطرافا.

ما قدمه ورزبرغ وثيـودرس لم يبـدو لي انـه كـان تعـاملا مـع الواقـع حـول الكتابات الصليبية لأنه يمكن ان تكون تلك الكتابات قد خطـت عـلى جـدران مدهونة أو هي حلت مكان شيء آخر أو حتى كان بالاحتمال عـن طريـق طـلي تلك المنطقة، بل إنني أؤكد أن تلك الكتابات قد كتبت على الفسيفساء لان احد معاني تلك الكتابات تخبرنا بأن الصليبيين أضافوا تلك الكتابات الى داخل المبنى وكان ذلك بواسطة حروف مطلية وليس على موقع مطلي، وهذا يوضح الطبقـة التي وجدت الكتابات عليها مع كتابات اسـلامية، لان الـصليبيين كـانوا غـير قادرين على صب الفسيفساء فوق واجهات الاقواس، مـن المراجعـة للباحـث الفارسي (شيفر) والذي اختص بدراسة علم الخطوط والكتابات في الحـضارة ذكر في كتابه (نيمه) ص٢٨ أ، الكتابة الصليبية كتبـت بريـشة رأسـها منحنـي، ويعطي ملاحظة الى أن كتابة التسعة وثلاثون حلت بدل (ثلاثة وثلاثون) ذلك التاريخ الذي يخص الكتابة هو عام (١١٣٣) وليس كما ذكـر ورزبـرغ ١١٣٩ أيضا اذا حاولنا المقارنة بين ورزبرغ والمؤلف العربي ابن الفقيه الذي ذكر انه عدد شبابيك بناية قبة الصخرة المشرفة كان ستة وخمسون شباكا، اذا حاولنـا اسـتثناء الشبابيك الداخلية والتي عددها ستة عشر شباكا، والتـي مـا تـزال قائمـة بـين الصحن والقبة، وسوف يبقى أربعون شباكا في ذلك البناء المثمن، وهـذا الـرقم أكثر من الرقم الذي تحدث عنه ورزبرغ والذي حددها ٣٢ شباكا في الواجهات الخارجية، كيف نفسر هذا الاختلاف؟

ابن الفقيه تحدث عن المبنى بتاريخ (**٦٠٣هجري** –١٢٠٥م) ولان الأبواب الأربعة القائمة الآن لم تكن قائمة بشكل أبواب رئيسية وهذا واضح من تلك المسافة بين العتبة والقوس المنخفض كانت مصقولة ومزججة وانها تغيرت بالتناوب –ابن الفقيه من بحثه وما سجله عن الشبابيك في الصخرة يعطينا الجواب لهذه المتغيرات كل واجهة من الواجهات الثمانية كانت لها خمسة شبابيك فلو ضربنا ثمانية عدد الواجهات بعدد الشبابيك والتي هي خمسة يكون لدينا ٤٠ شباكا فيكون المجموع ٥٦ شباكا لكن عندما استخدم احد الأبواب فأصبح عددها اثنان وخمسون كما ذكر ورزبرغ، هذا سيكون حوله حقائق أخرى عندنا.

أيضا نوضح واقعا آخر لماذا كانت هذه الجدران سميكة وخاصة في تلك المنطقة العليا فهي كانت لتضفي على تلك الشبابيك عظمة في عمقها وأيضا منحتها فتحات ذات حجم كبير ولكن اذا حاولنا ان نفهم ان سماكة تلك الجدران كان ناجما عن تغير ونقل في أعمال البناء أي إضافة حجارة الى حجارة لذا نعتقد ان هذا الجواب غير قابل للتعاون معه كما ذكر مؤرخنا، ولكي تكون القراءة لأي نمط قائم فيجب ان يتم على أسس واقعية والملومة الأخرى هي ان الهندسة المعمارية التي خصصت لكي تكون القاسم المشترك بين النمط والخطة.

ومع أننا طرحنا النقاط التي نعتبرها من الأهمية في تغطية بحثنا هذا فيجب ان نقر بان السطح قد طرا عليه تغيرات غيرت من واقعه وأصبح له واقع آخر وحتى يومنا هذا تجري تلك المتغيرات وهذا ما يسميه الطرف المنخفض وربما كان التعامل مع السطح خارجيا دون التدخل بالجزء الداخلي وتلك الممرات المسقوفة وجدرانها.

هذه التحليلات قادتنا الى نتيجة هي ان كل من دراسة ورزبرغ وثيودرس اللذين قدما للمكتبة قراءة جيدة في النمط وليس في قراءة المخطوطات الإسلامية والتي كانت قائمة في كل من الصخرة والمسجد الأقصى واللذين سنقدم عنهما بحثا بعد الفسيفساء ولكن لو كانت الشروحات التي قدمها كل من الباحثين قد قدمت من قبل مهندس مختص حول ما كان قائما في عصريهما لكن قد عرفنا الكثير عن تلك اللوحات الفنية التي لا زلنا نبحث عنها في أيامنا الحالية.

اذا كان هذا حال الجهة المنخفضة للسطح فان النقطة الدائرية والممثلة بقسمها العلوي بقيت ثابتة ومثبتة لنفس الطبقة التي تخص الصحن وهو الذي يجمع بين القبة والأقواس وهذا هو الذي خص البناية بأنماط مختلفة والتي هي ما تزال قائمة، وأيضا ربما ان يكون قاعدة قابلة للتغيير لكن يجب ان يكون التغيير وعمليات الترميم للأحسن لا كما حصل في موقع الصخرة عام (١٩٤٦–وعام ١٩٥٨) حيث دمر كثير من الفسيفساء أثناء عمليات الترميم التي جرت من قبل البعثة المصرية آنذاك والذي يجب ان اذكره للقراء أن معظم السطح قد دمر بحريق (سنة ٨٥١ هجرية –١٤٤٧م) وهذا قد تم ترميمه وأصبح أجمل مما كان كما ذكر مجير الدين في صفحة ٤٤٣، وأيضا بحث آخر ظهر في عام ١٨٧٣ حول عدة إصلاحات تمت في بناية الصخرة، لكننا عرفنا شيئا بواسطة كتابة وجدت على بعض الأعمال الخشبية والتي وجدت عند المحراب والتي تقول ان هذا المحراب الداخلي قد تم ترميمه سنة ٤١٣هـ أي ١٠٢٢م.

بعد ان أشاد ابن خلدون بعبد الملك لقيامه ببناء الصخرة ذكر في مقدمته صفحة ٢٦٨ ان عمال من اليونان قد قاموا ببناء الصخرة، هذا الحدث جعلني

أراجع الصفحات قبل ٢٦٨ وخاصة صفحة ٢٦٣ وكانت تتحدث عن الصخرة والمسجد الأقصى، والحديث يقول ان القصة قد تمت في عصر سبانوس صاحب معبد فينوس حيث استخدم عمّاله لكي يتم بناء الصخرة، والغريب وجدت تلك المعلومة بالكتابات اليهودية وهي التي تحدثت من ان الهيكل مخبأ تحت بناء الصخرة، ولكي نؤكد لان الباحث العربي الأول كان يؤمن بصدق المصدر عندما نقل تلك المعلومات، نقلها لأنه صادق في نشر المعلومة وكان يعتقد ان غيره مؤهل في العمل مثله، وهذا ما يجعلني أؤكد

ان قدسية الصخرة لا تسمح بان تقوم على مبنى ديني أخر كما ذكر الكاتب (سميثك فينسن) الذي استخدم كلمة (كادش) والتي تعني بالعبرية (قدسية – مقدس وأعتقد أنه أخذها من كلمة قدس وهو اسم تاريخي وإسلامي للقدس وهنا فينسن يستشهد بابن خلدون وأنه قد تم إقامة (جهفا) ويعني بناء قاعدة الهيكل، من أجل ذلك طرحت موضوع تلك القراءة حتى نعالج جميع الجوانب التي دخلت وتداخلت على صدق تراثنا والحس العلمي الذي شيدته الأمة على أرض القدس وفي فلسطين عامة قبل ان نستمر في شرح وتحليل المداخلات التي أدخلت على بناء الصخرة المشرفة وحتى كما قلنا لا يصبح تراثنا فوق هذه الأرض التراث المنسي، سأضمن مقدمة هذا البحث وثيقة العهدة العمرية، وسيكون هناك تعليق بسيط عليه بعد النص الكامل لهذه الوثيقة والتي اعتبرت في حينه انها أول عمل دبلوماسي سياسي يحفظ حق شعب وأمة قائمة ضمن مواثيق وعلاقة بين أمين ومأمون على الأمانة وهذا هو نص الوثيقة :

بسم الله الرحمن الرحيم

هذا ما أعطى عبد الله عمر أمير المؤمنين أهل ايلياء من الإمام وأعطهم أمنا لأنفسهم وأموالهم ولكنائسهم وصلبانهم سقيمها وبريئها وسائر ملتها أنه لا تسكن كنائسهم ولا تهدم ولا ينتقص منها ولا من حيزها ولا من طلبهم ولا من شيء من أموالهم ولا يكرهون على دينهم ولا يضار أحدهم ولا يسكن بالياء معهم أحد من اليهود، وعلى أهل ايلياء أن يعطوا الجزية كما يعطي أهل المدائن، وعليهم أن يخرجوا منها الروم اللصوص، فمن خرج منهم فانه امن على نفسه وماله حتى يبلغ مأمنهم، ومن أقام منهم فهو أمان وعليه مثلما على أهل ايلياء من الجزية، ومن أحب من أهل ايلياء ان يسير بنفسه وماله مع الروم ن ويخلي بيعهم وصلبهم فإنهم آمنون على أنفسهم حتى يبلغوا مأمنهم ومن كان بها من أهل الأرض فمن شاء منهم قعد وعليه مثل ما على أهل الياء من الجزية ومن شاء سار مع الروم ومن شاء رجع إلى أهله لا يأخذ منهم شيء حتى يحصد حصادهم وعلى ما في ذلك الكتاب عهد الله وذمة رسوله وذمة الخلفاء وذمة المؤمنين إذا أعطوا الذين عليهم الجزية.

شهد على ذلك : خالد بن الوليد – عمرو بن العاص – عبد الرحمن بن عوف – معاوية بن أبي سفيان – وعمر بن الخطاب.

بهذا النص وبهذه الوقائع كانت القدس تسجل ويسجل لها وتمنح التاريخ والمؤرخين سابقة لم تحصل في العالم حيث ان هذه الوثيقة أصبحت المقياس لجميع المدن والمناطق في حال الحرب، وأصبحت وثيقة عمر والتي هي وثيقة القدس، سارية المفعول في جميع أنحاء ارض الخلافة، ومع هذا فسوف يكون لنا ملاحظات وتقييم بعد الانتهاء من البحث ونعود إلى قراءة النمط المعماري لبناء الصخرة حيث توقفنا.

والأكثر من ذلك ماذا كانت فائدة أو ما هي الأفضلية التي سمحت وتعاملت مع تلك الفتحات العليا والتي هي الممرات المفتوحة وسميناها (الممرات المظللة) ولماذا أنجزت وماذا كان مهمتها؟ استطيع القول أنها كانت لتقديم الضوء إلى الجهة العليا والقسم الخارجي لهذا البناء المتحف وأجنحته.

الأقواس العالية كانت عنصر هام حيث تم إقامة فتحات خاصة للدرابزين الذي بواسطته أمكن التغلب على وضع الطرف السفلي من السطح حيث أنها تقدم العناية وبالخدمة لذلك السور الذي هو بارتفاع الصدر وأيضا تقدم الممر الذي يخدم الرواق أو القاعة الكبيرة.

يبقى علينا ان نجد الملائمة بين ذلك المسعى الرقيق والذي هو عبارة عن جدار سمكه لا يزيد عن ٦٠ سم، وهذا الجدار اعتقد انه كاف لكي يكون سندا أو مرتكزا لقاعدة السطح.

ولا أبالغ إذا قلت لو كان عندنا الخبير المتخصص في حينه، لما قرر تلك الواقعة الا كما طرحناها ن وأنا هنا اطرح كيف يوزع ثقل السطح الذي ينقسم

الى قسمين غير متكافئين، كما نجد من تلك العلاقة ان ذلك الوسط ولد بشكل متداخل لذلك الجدار الذي طوقه، والذي يتماشى بين حدود جدار البناء المثمن، والجدار الدائري الذي يحمل تلك الاسطوانة المركزية، المسافة القصيرة والتي كانت في القسم المضيء من السطح الذي كان امتداده بين الجدار الوسيط وبين الجدار المحيط، طبعا وطبقا لهذه النظرية فنحن نعتقد ان ذلك الجدار الوسيط كان أعلى مما هو عليه الان، وبعد ذلك أصبح منخفضا أكثر حتى يقدم التناسب للزيادة في ميلان السطح، وهذا التعديل والتحوير الذي هو جوهري في ميلان السطح، ربما كان الأسلوب الذي وفر الحل للأعمال والترميمات التي تمت في بناية الصخرة نتيجة للاهتزازات والزعزعة التي حصلت بعد عدة هزات أرضية.

كيف تحملت الصخرة وكابدت تلك الهزات؟

نظريتنا ستكون مقنعة وموطدة لان ذلك التحوير والتعديل تم قبل الصليبيين وليس كما قال ورزبرغ وثيودرس أنه قد تم بعد.

وها نحن الآن نواجه صعوبة كبيرة في تحليل المعطيات، لان تلك الصعوبة هي من مهمات الباحث الذي يتوخى الحقيقة العلمية، فيجب عليه ان يطرح الأسئلة ويقدم الأجوبة حتى يمهد للقارئ التفاعل مع البحث والموضوعية في النقاش حول المعلومة التي هي جزء من حقل المعرفة، وكيف اذا كانت تلك الأبحاث تدور حول القدس وبيتها؟

لان بيت المقدس معنى ذلك النسب الذي اهتم العرب به حيث هو الأصالة في الشرق تسميته بيت المقدس هي أصالة في البعد القدسي لأهم موقع على وجه

البسيطة، والجواب الذي أقدمه بأن كثيرا من تلك العوارض الخشبية والتي هي كانت قمة في العمل النمط الخشبي، وهي كانت خاصة بالسطح وتلك العوارض كانت تحتوي على كتابات بالخط الكوفي، ويظهر لنا أنه تم اصلاحها عدة مرات، ومن دراستها فقد كانت في عصر الخليفة (المقتدر بالله) وهو الخليفة الفاطمي الذي حكم عام (٣٠١ هجرية) أي عام ٩١٣م) والتي هي قبل مائة سنة من احتلال الصليبيين، من الرسومات التي طرحناها والتي تضع المعلومة حول ذلك السطح الذي ليس هو ذلك السطح الذي نشاهده اليوم وبهذه الكتابات نستطيع ان نقول ان البناء الذي اقيم في عصر الخليفة عبد الملك عام (٦٩١م) بقي على نفس النمط حتى عصر الخليفة المقتدر عام (٩١٣م) وهو الذي أجرى أول إصلاح على سطح الصخرة بعد الهزات الأرضية التي غيرت من وضع الصخرة من الأعلى، أما نص الكتابة فهو :

بسم الله بركة من الله لعبد الله جعفر (الإمام) المقتدر بالله أمير المؤمنين حفظه الله لنا، مما أمر به السيدة أم (والدة) المقتدر بالله نصرها الله وجزى ذلك على (يدي) ليد مولى (عتيق) السيدة وذلك في سنة إحدى وثلاث مائة.

ومع ذلك فقد حاولت وبعد فحص جميع الكتابات التي تعود للعصر الفاطمي والتي وجدت على العوارض الخشبية ولم أجد علاقة للصليبيين في أي تغيير في نمط السطح الذي تحدث عنه كل من (ورزبرغ) الذي تحدث عن الجزء السفلي وثيودورس الذي اختص بالقسم العلوي من الصخرة حيث أيدا إجراءات إصلاحية من قبل الصليبيين، والمعروف ان كل من الصخرة والمسجد قد هجر لمدة مئة عام وذلك واضح من خرائط الصليبيين، وقد وضع الصليبيين

على كل من الصخرة والمسجد علامة سوداء أي إغلاق كل من الموقعين، والإصلاحات التي أجريت في العصر الفاطمي كان لها هدف هو إجراء ترميمات في الطبقة السفلى، وفي الجزء العلوي تمت أعمال الترميم عبر نمط الخشب الذي كانت تكاليفه غالية كمواد بنائية وبخاصة في القدس، ولكي نكون متأكدين من أن تلك الإصلاحات أخذت موقعا على نمط الصخرة مثل تلك العوارض والتي وفرت عمل الوقاية والصيانة، وهي لم تظهر في أي موقع آخر ولهذا فقد كان المسلمون هم الذين قدموا الحلول لعدة أعمال مهمة وابتكروا الحلول الكثيرة لأعمال العمارة وصيانتها، وبهذا يمكن مناقشة ذلك وفي تلك الحالة يتضح لنا ان زاوية السطح قد زادت، بينما المسافة الأفقية بين الثلاثة أمكنة لمرتكزاتها بقيت كما هي، العوارض التي وجدت كانت قصيرة وبناء على ذلك فلا يمكن ان تكون صالحة لحمل السطح الجديد، من هنا يمكن ان نقدم جوابا حول العوارض الطويلة والتي هي أصلا تربط بين الاسطوانة مع الجدار الوسيط، كان يمكن لهذه العوارض أن تستخدم مرة ثانية كجزء للأعمال الخشبية والتي تكمن بين الجدار الوسيط والجدار المحيط للبناء الثماني، وبوجود تلك الفراغات التي يجب تغطيتها بشكل ضيق يستحق الاعتبار.

والأمر الذي يجب ان أذكره العوارض والتي كان يوجد عليها الكتابات الكوفية، وجدت في ذلك الجزء من السطح وهي تغطي واحدا من تلك الفراغات في الجهة الخارجية.

دكتور شابلن الذي كان أول من اهتم بهذه العوارض وكتاباتها حيث قدم الإثبات اللازم الذي استند اليه في طرح المعلومة حول العوارض ويقول بكل

فخر ان هذا العمل أي الكورنيشات الخشبية تعتبر أقدم عمل ما يزال قائما ويتعامل بشكل استمراري حول بناية الصخرة والفراغات التي بين السقف وبين السطح والممر الخارجي وفي الجدار سطح ولم يكن قائما عليها سطح، دكتور شبلن وتبنى تلك القراءة أيضا ورفض رأي ورزبرغ وتودرش وأنا أعتقد اننا قد نجحنا في تقديم بحث أثري يتطابق مع الخصائص الواقعية للمبنى الذي لم يقدم لنا أي باحث قراءة معمارية أثرية للوحات القائمة على أرض القدس، إنني بكل تواضع قد تعلمت من ذلك التباين الذي قدمه كثير من الباحثين الخطاطين المثقفين الذي اعتبره ظاهرة واضحة.

والآن أصبح لنا واقع نستطيع ان نقول ان قبة الصخرة كانت مغلقة لغاية الوسط وكانت مفتوحة الأقواس الخارجية والداخلية، حيث كانت مغطاة بالفسيفساء والتي سنقدم دراسة حولها مع صور للأقواس، وكيف كانت الصخرة مفتوحة من مستوى الأقواس وهذا هو نمط الصخرة الأول الذي بناه عبد الملك رحمه الله.

وسوف أتابع تقديم الدراسة الكاملة التي تغطي الصخرة بجميع أنماطها وسوف أقدم الارتباط بين الصخرة والمسجد والأبنية الأموية التي كانت قائمة حولهما ضمن المخطط الأموي الأصلي والذي هو بين أيدينا الآن.

الحقائق التي نطرحها عبر هذا البحث هي من أصعب المهمات التي يطرحها الباحث، وربما تكون الأولى من نوعها وهي تقدم دراسة كاملة عن مبنى الصخرة وما استجد عليهما عبر الفترات التاريخية، وحتى لا تكون تلك المواقع منسية بعد ان

تراكمت عليها الأحداث ربما يكون الجيل السابق قد نسي شيئا من تراثه، لكنه لم يفرط بالأرض كما يحاول البعض من جيلنا أن يفهم في أيامنا الحالية.

النظرية الثانية التي أقدمها ومن ثم نتعامل مع العوامل التي تفرز القراءة الميدانية، وكما هو واضح بأن طبقة السطح قد تغيرت، والتغير تم بتخفيضها شيء ملفت للنظر واكب عملية تغيير ضمن دراسة تأملية وإمعان فكري وهذا يبدو واضحا في الأنماط التي نطرحها ونتعامل معها في إطار هذا البحث، ولكي نعرف متى تم هذا التغيير وهل كان في العصر الصليبي؟

ونحن نعتقد أنهم كانوا غير قادرين تطبيقه، وهل سطح قبة الصخرة كان يشبه سطح الصخرة في وقتنا الحالي؟

نحن نستطيع القول ان السطح بقي على وضعه القديم حتى عام (١٩١٣م) بعد هذا التاريخ طرأت عمليات تغيير على السطح أكسبته وضعا آخر فما هي هذه التغيرات وكيف نعرف حقائقها؟

كنت أعتقد أنني سأحصل على إيضاحات حول هذه التغيرات من الممرات المسقوفة العليا المتصلة بالسطح، لذا عدت الى وروزبورغ الذي قدم شرحا كافيا عن تلك الجدران المحيطة ببناء الصخرة الثماني، وايضا عن ذلك الصحن المركزي الذي يحمل القبة،ورزبورغ يتحدث عن وجود حلقة دائرة بالمفهوم الهندسي (أي الخاتم) وهي تفصل بين القبة والصحن وعلى هذا الخاتم يوجد ١٦ عمودا مع ثماني دعمات للقناطر يرتكز عليها السطح، وهي تحمل الصحن حتى الجدار المحيط، الكتابة الألمانية التي قرأتها اعتقدت ان ورزبورغ تحدث عن

تلك الطرق المسقوفة والتي هي مناطة بخدمة السطح، وهذه الطرق نوع من الممرات التي ترتبط مع الممرات المسقوفة الصغيرة والقائمة فوق الجدار المحيط، وبعد فحص الممرات عبر مخططاتها وجدت ان الواقع يتمثل بذلك البرواز الداخلي للسطح، والذي يشكل ذلك الفراغ ما بين السطح المائل والسقف الأفقي، والذي هو بمثابة ممر كبير يسمح لعدد كبير من الناس بالسير عليه، هناك ملاحظة من خلالها نسلط بعض الضوء على هذا السؤال.

لماذا نعتقد أن الممرات المسقوفة تعود إلى العصر الصليبي كما يتحدث ورزبورغ؟

انه اعتمد على وجود ختم (امالريك) الاول بذلك الموقع وكان بالنسبة إليه عملا أسطوريا يحمل ذلك الختم تفاصيل على ثلاثة بنايات أولها كنيسة القيامة، والثانية قبة الصخرة، والثالثة برج داود، عندما اكتشف ورزبورغ تلك الأختام الصليبية في موقع الممرات المظللة، اعتقد ان الصليبيين هم الذين أقاموا تلك الممرات، ولهذا فسوف نفند تلك الحقائق بحقائق أخرى تعتمد على واقع النمط وقاعدة العمل الهندسي لهذه القمة التاريخية.

السؤال هل فرسان سليمان وختمهم الأسطوري كان له علاقة بهذه الممرات؟

الاسم الذي وجد كان مكونا من مقطع ثلاثي هذا نصه (بحلم تابي تمبلي) والمعنى لتلك العبارة (بناية قبة الصخرة) حيث سميت باسم (فرسان سلمنس) وأعتقد ان هذا التحليل كاف لمنح القارئ ردا سريعا بالتحليل عن كل حدث

حيث لا يمكنني من التعليق أكثر على هذه الوقائع، لأنه في تلك الحالة سيفقد البحث أهميته وسنقدم تحليلا كاملا عن وقائع تلك الممرات وعن الأنماط الصليبية في الصخرة.

الأقواس القائمة واحد فوق الآخر هي المادة التي ستقدم لنا المداخلة الصحيحة عن تلك الوقائع، هل زوجيتها كانت من العمل الهندسي المبدع لإبراز واجهات الصخرة؟

من هنا أقول ان هذا الإظهار له هدف وهو إزالة الغموض الذي شاب القاعدة، وأراد أن يضيف لها مواد خام لا تتعامل مع الأسس الرئيسية التي قامت عليها القاعدة، حيث أن بناية الصخرة لها صف واحد من الاقواس، الشبابيك المنخفضة والممتدة المحاطة بالفرزات المكرنشة والتي أسماها الامويون أطرافا والتي عليها وجدت تلك الكتابات الصليبية التي ذكرها ثيودورس وحتى يكون الطرح قابلا للتحليل فاني لم اجد في كثير من المراجع ذكر لتلك الممرات المظللة بعد العصر الصليبي، الا ان القرينة التي أقدمها هو ما كتبه المؤرخ العباسي ووصف الطرق المسقوفة وتحدث عن البناء عام (٩٠٣م أي عام ٢٩٠هجري) في العصر العباسي، ووصف الطرق المسقوفة وتحدث عن الشبابيك في بناية الصخرة، وهنا تكمن الحقيقة حول الممرات المسقوفة والتي هي باقية في موقعها، ولعبت دورا مهما ورئيسيا في ذلك البناء، ودورها الهام كان باستخدامها شبابيك تقدم الإضاءة الى ذلك الجزء الخارجي والمسمى بالجناح،أي باللغة الهندسية (مناور) التي كانت ضرورة معمارية، حيث يرتكز السطح فوقها وليس كما هو الحال اليوم خلفها أو اسفل منها، هذا الصمت

الذي التزمه الباحثون فترة طويلة عن تلك الممرات له ما يبرره وهو أنه منذ العام (٩٠٣ م) أوقف التعامل مع هذه الممرات التي كانت تستخدم للأقواس حيث استخدمت خطة الجدران المغطاة بالفسيفساء المزخرفة مثل الجزء من الجدار الذي يليه الى الجهة السفلى وبهذا نحن لا نفقد بهذا البحث عنصر الإثارة وكيفية التعامل مع المسميات.

في وقت من الأوقات كانت ممرات الأقواس مفتوحة وكان لها وظيفة استخدمت كمناور وفي الوقت الذي تم إغلاقها ضمن واقع هندسي أصبحت تلك المناور تؤدي وظيفة وسطية، وهذا ما ساعدنا في اكتشاف الأهمية في التغيرات التي تمت في السطح والأقواس الداخلية يتضح لنا ان إغلاق خلفيتها كان له هدف وهو تضيق الأقواس التي كانت جدرانها مغطاة بالفسيفساء في فترة وسطية، وأقصد العصور الوسطى والتي كان بها الصليبيون ضمن سلطة الحكم على الأرض العربية وفي القدس، وشيء آخر يتعلق بالأقواس التي أغلقت فقد غاب شكلها والذي يتمثل بوجود تلك الأعمدة الصغيرة والمفتوحة.

انه ليس مستحيلا ان نحدد قواعد مبنى تعامل مع عدة حضارات عبر فترات غير متقاربة وشهدت إصلاحات عديدة، لكن الباحثين الذين عملوا في الفترات السابقة لم يقدموا ما فيه الكفاية حول تلك الممرات المسقوفة، وتلك الأطراف والكورنيشات والفسيفساء التي كانت تزين الأقواس من الداخل والخارج، لان هذه الأنماط قد أغلقت وظللت وحل مكانها القاشاني والبورسلين، اذا أبعدنا الجانب التاريخي وأحداثه سيكون من الصعب علينا قراءة الحدث الذي مرت به بناية الصخرة وستكون دراستنا عديمة الجدوى، لأننا لن نتوصل الى نتائج

مرضية، وإذا واصلنا تجاهل ما طرأ على ذلك البناء من أعمال، فسوف نترك خلفنا تراكما كبيرا حول عمارة هذا الصرح السؤال الذي نطرحه الآن:

هل يمكن تحديد الإيضاحات المهمة والتغيرات التي تمت والتي لا يوجد حولها أي شك أو غموض؟

حتى يسهل علينا التعامل معها يجب أن نبحثها فرديا ومن ثم تحليل عناصرها عندما نصل الى الوقائع التي نريد.

١. إغلاق الممرات المسقوفة في مرحليتها العليا والسفلى والخاصة بطبقة السطح أفرزت لنا حقيقتان كل منها تدمر الأخرى.

٢. عندما كان السطح منخفضا أي تحت طبقة الممرات، والتي كان لوجودها مبررات غير تلك التي ذكرت، فهي ذات فتحات غير طويلة ووضعها في البناية استمرارية عملها لم يدم طويلا، وأيضا تلك الفتحات ليست للسطح التي فوقها من واقع آخر وعندما تغلق هذه الفتحات فسوف يكون تأثيرها على السطح وليس على الطبقة التي توجد فيها الشبابيك.

ناهيك فإنها توفر الإنارة للقسم الداخلي ومن هذا المضمون نستطيع ان نتفهم ما معنى الزخارف التي منحت الواجهات قيمة جمالية وفنية، وتقدم لنا أيضا أهمية دراسية حول الفراغات وكيف يمكن استغلالها، ومن التغيرات التي أحدثتها الإصلاحات على البناء فقد فقدت الممرات فكرة إحيائها، وحتى لو فتحت في هذه الأيام وسوف لا تكون لها فائدة الا عبارة عن فتحات في جدار قائم، من العلامات المميزة في بناية الصخرة سطحها، خصائص هذا السطح انه كان عبارة عن سطح مائل يغطي الأجنحة الدائرية في مبنى الصخرة.

واذا حاولنا تقديم دراسة كاملة عن السطح فيجب علينا ان نحرك الألـواح الكبيرة من الرصاص حيث هي غطاؤه، وبهـذا نـستطيع ان نـدخل الى القـسم الداخلي وندرس ذلك السطح الخشبي وفي نفس الوقـت سـتكون أمامنـا رؤيـا لذلك الصحن المركزي.

ജ൫ജ൫

انظر ملحق الباب الثالث صفحة رقم (٤٤٧)

الباب الرابع

قراءة للأجزاء الداخلية من الصخرة

بين مسطح السقف والطبقة التي يبدأ بها الميل المدرج حرمتنا من فحص الخصائص بأعيننا، لان جميع القسم الخارجي من الصحن يقع بين تلك الطبقات، وسوف نلاحظ ان العمل الحجري الذي تم لم يتخلله غير عمل المعاول التي منحته آلية النقش، فقد تم العثور على حجر واحد به ثقب ورسم، وهذا الحجر لا يعود الى جسم الصحن ذاته، ولكنه استخدم "كدعمة" جانبية، كانت مواد الأكتاف مختلفة عن التي تخص الصحن، وكانت الحجارة كبيرة ويظهر عليها علامات نقش المعول والتي ربما تكون قبل العصر الإسلامي، نفس علامات النقش وجدت على صخرات حجرية والتي وجدت في منطقة المسجد الأقصى. استخدمت هذه الحجارة أكثر من مرة، كما استخدمت في العصر الإسلامي والصليبي، ومع هذا فقد تم فحصها بعناية ودقة ولم نكن قادرين على كشف أكثر من علامة هندسية فردية فوق كل الحجارة في منطقة الصحن، والتي هي قائمة بشكل زوجي، وجدت أيضا على حجر في البناء الخارجي لذلك البناء الثماني والذي غطى ببلاط القيشاني. هذا الكشف جعل من الصعب دراسة البناء، في نفس الوقت وفر لنا معلومات عمرانية عن السطح وعن أهمية تلك الأعمال الخشبية البارزة في تلك المنطقة. وسنقدم نموذجا مع بعض التفاصيل والملاحظات، على غرار ان الصليبين حاولوا تهميش أهمية بناء الصخرة من الداخل، لذلك ادخلوا عليه بعض الإضافات التي أساءت الى

اللوحة الفنية، وكان هناك عامل آخر شوه هذه اللوحة تمثل الألواح من البورسلين التي غطت الواجهات للصخرة المشرفة.

أما الأعمال الصليبية في الداخل فهي تظهر بوضوح ويتمثل هذا بناء صف حجري يشكل كورنيش طول الصحن الداخلي، ويظهر في الطبقة التي استخدمها السطح المائل المتدرج من الخارج، نجدها تقسم الصحن الى قسمين متساوين يظهر خلفها بوضوح. انه يشبه الموديلات التي كانت قائمة في العصور الوسطى. حقا ان هذه الوقائع جديدة لكنها عقدت سؤالنا، على كل حال كانت هناك أحداث مهمة ظهرت بها عمليات التغير في موديل البناء. هل كان هذا من قبل الصليبين، وما هو الهدف من هذا التغيير للحجارة، والتي كان لها كرنيش، الهدف من بنائها كان مسح البناء وجعل مكانته تافهة، وإنني لأجد صعوبة في كتابة الألفاظ التي قرأتها لعدة باحثين حول هذا الموضوع، ومع هذا فكان الباحث الفرنسي (كارمن جانو) من الذين فحصوا الكرنشات وتأكدوا انها نقشت بالمعاول التي كانت قائمة في العصور الوسطى. الباحث الألماني (ثيودورس) اخبرنا انه في الجزء المنخفض من الصحن – وفي الجزء الداخلي كتب الصليبيون كتاباتهم بحروف كبيرة وبدايتها لكلمة (دميوس – ميا دميوس) ومعنى الجملة (قبة ضمن ثلاث قبب) والكتابة كما تحدثنا تقص علينا أحداثا عن ثلاثة أبنية في القدس في العصر الصليبي وهي (القيامة – الصخرة – برج داود).

كانت الكتابات تتماشى مع دائرة الصحن، وفوق الأقواس التي تحمل الصحن أوضحت هذه الكتابة بعناية ان طبقة الكرنيش الأسفل تستمر في سيرها حتى فوق قمة الأقواس، حيث تم العثور على خروق دائرية مفرزة وعليها كتابات

طويلة وبشكل دائري، وكانت توجد ثلاث كلمات كما أوضحنا، ومن ثم تظهر الكتابات على طبقة الكرنيش الأعلى، والذي قلنا عنه انه من الصعب علينا السؤال، وهو بطبيعته يعود الى العصور الوسطى. ونحن الآن نعرف لماذا اعتمد الصليبيون الكرنشات لتكون مجسمات جديدة، وحتى تكون سلما هرمونيا ذا نظام عام لذلك الصحن والمقصود الغاء النمط المعماري الإسلامي بواقع اخر، لا يمنح البناء اي أهمية مثيرة، اذن فلا بد من فحص الكرنيش الأعلى، والذي هو اليوم مغطى، وبعد عملية الفحص فقد تأكدنا انه أقيم في العصور الوسطى اي في العصر الصليبي. هل شمل هذا العمل الهندسي الصليبي الكرنشات العليا للصحن، والذي هو عين من عيون القبة. ان هذا الأمر مرفوض وهذا يظهر بوضوح من ان الصليبيين لم يزخرفوا اي كتابات في المنطقة.

كان باستطاعة اي إنسان ان يصل الى السطح بواسطة درج خشبي أقيم على احد الجوانب الداخلية لأحد الواجهات المثمنة وجداراها المحيط، في هذه الحالة فقد أغلق هذا الدرج، ونحن بعد الفحص وجدنا ان النقش والمعاول التي استخدمت في العمل لا تعود إلى العصور الوسطى، وهذا ظاهر في نقش حجارة الأجنحة.

ومن جهة أخرى كشفنا عن حالات كثيرة، منها الحجارة فقد كانت مخروقة أو مثقوبة، وفي الثقوب أجزاء صغيرة من القطع الصوانية، والتي لازالت ترقد في الثقوب والجزء القيم منها قد قطع بشكل ناعم ولامع هل هذه الحالة عملية من عمليات التغيير التي حصلت في مبنى الصخرة؟

البيت المقدس "المكان المقدس" بيت المقدس – قمة القرن أو قمة العصر هي القدس الاسم الذي سيبقى مع الزمن ولا يتغير لأنها من القدسية ستبقى القدس.

العقيدة، من سلم الإيمان وان كانت القدس "القاعدة" فهي أيضا "القمة" في عيون المسلمين، تسجل المعلومات انه عندما قالوا للخليفة أبي بكر الصديق: لماذا العجلة لإرسال الجيوش إلى فلسطين وسوريا؟ قال: القدس أهم المواقع التي أريد أن يدخلها المسلمون وبعد أربع سنوات من هذا الحدث تفتح القدس بدون حرب. المؤرخ العربي الذي سجل للصخرة وقدمها ضمن المخطط الاموي الذي شرح لنا النمط المعماري للصخرة والمسجد والأبنية التي حولها، وقدم لنا قراءة منفردة للمسجد وقراءة للصخرة، وهو الذي قدم لنا المعلومات عن الفسيفساء التي كانت مساحتها داخل الصخرة تبلغ حوالي ٢٤٠ م٢ وقدم قراءة للكتابات الكوفية الامويه، والتي كانت مخطوطة على لوحات الفسيفساء هو العالم والباحث "الطواف" وقد كتبت هذه الخطوط باللون الذهبي من الداخل، اما في الخارج فكانت من اللون الغامق والأزرق.

نحن نقدم بحثا معقدا من الصعب فحص الخصائص التي تعاملت معها عمارة الصخرة، وهذا الفحص سيكون بين تلك الزنبركات الصخرية التي كانت تخص الأقواس وقواعد الأعمدة في القسم الداخلي، والتي في شكلها الدائري تمثل قبة الصخرة التي اختفت الآن وغطيت بالرخام. النقطة التي ستكون في نهاية موضوع دراستنا ذلك العامود الشرقي، وفي الجهة الشمالية نتيجة للفحص من على السلم أجريناه لجسم العامود وتاجه. هناك مخططان في البحث يتضمنان كثيرا من التفاصيل المعمارية وبذلك يكون علم الآثار قدم معطيات مهمة حول ما سنبحثه.

يقول (كارمن جانو) انه في العام ١٨٧٣ قد حصل على إذن من الأوقاف بفحص هذه العلاقة بين التاج والعامود، الزنبركات الصخرية والزوايا، استخدم سلما خشبيا وركزه على عامود. هذه الطريقة ساعدت ومنحت الفريق فرصة لمعرفة الترتيبات الهندسية، وهذا ساعدنا على تقديم المعلومات الأثرية ضمن هذا البحث، الذي سنتناول فيه رسمين إلى جهتين من الأعمدة والتاجات والزنبركات، وفسيفساء تاج العمود كما رأيناه حسب الصورة، محاطة بمكعبات، ورأينا كشفه الى تاج العامود وهي عبارة عن قطعة حجرية قائمة على العامود ولها وضع مستو، وفوقها يتم تركيب العوارض الخشبية وربطها، والتي تتماشى حول البناء من جميع الجهات، هذه العوارض تتكون من قطعتين من الخشب تشبك مع بعضها. ويتم الربط بينهما بالنصف المكعب وفوق ربط العوارض يربط الزنبرك الصخري للأقواس، وهذا الجزء من العوارض قد اختفى بواسطة تلك الألواح الرخامية، وهذا كان واقعا مهما لأننا وجدنا العوارض المزخرفة والمزينة تحت الألواح الرخامية.

وهذا هو الحال بالنسبة إلى "الكشافات" الخاصة بتاجات الأعمدة، انه يبدو وكأنه له معنى لماذا تم تغطية هذه النقوش والزخارف؟

هل لان بعضها مكشوف أم لان جوانبها خشنة، أم أن هناك عملا قابلا "شيء بشيء" حتى تم ذلك الوضع والذي هو غير مرض أبدا. لماذا غطيت تلك الزخارف؟ مع العودة الى وجود العوارض التي ربطت فوق تاجات الأعمدة، فإننا لا نجد عبارات يمكن ان تكون ملائمة لهذا البحث ونستطيع ان نقول ان

هذه التغطية أفسدت بروز لوحة كلاسيكية جميلة ورائعة. الا ان العالم الفرنسي "فوجي" أورد تلك الأحداث، وجود كيان من الدعمات الخشبية صفة اختص بها، ظهرت وكأنها اختراع عربي، ظهرت أيضا في أجزاء كبيرة واعني في جوامع بعدة أقطار إسلامية، مثل جامع عمر في القاهرة، وجامع الأقصى والتي لم يتم إقامة أجمل وأبدع منها كنمط معماري، أو حتى في أي كنيسة من القرنين السادس أو السابع ميلادي لا سيما البنيلات الرخامية التي غطت أيضا الكشفات لكننا وجدنا الجواب وهو أن الاغلاقات لهذه الزخارف وطمس العوارض بواسطة ألواح رخامية، كان لها هدف هو حرمان رفوف الحمام التي كانت تعيش وتسكن على العوارض وكل شخص يذكر أنه كان في المسجد الأقصى مئات من الحمام.

ويأتي الاحتجاج على وضع كهذا لأن الحمام الذي يرقد على العوارض برفوف تشبه الطوابير، كان الحمام يلوث المكان المقدس من الداخل، وأصبح في نظر العثمانيين نقطة يجب التغلب عليها، هناك عبارة أوردها جوزيفس وتتعلق ببعض الموجودات أخذت من بقايا المعبد الذي يتحدث عنه جوزيفس، كانت تلك البقايا النادرة قائمة على شرفة وسطح معبد هيردوس ومنها سنبلة مطلية بالذهب.

تطرق أحد الباحثين الى هذا الموضوع وقال ان كل الكتابات الذهبية وكل الموجودات أخذت من بقايا المعبد الذي تحدث عنه جوزيفس، وأنا أقول لأولئك الذين لا يزالوا يتحدثون بالفرضية ويقدمون المعلومات الفضولية، والتي هي لا تطابق الواقع ان كثيرا من علماء الآثار قد نفوا صحة هذه المعلومات نتيجة عدة حفريات تمت في جهات عديدة من موقع المسجد والمنطقة

المحيطة به، وهذا هـو الحـال بالنـسبة الى جميـع الكلـمات التـي يتحـدث عنهـا المؤرخون اليهود، ونحن إذا أتيحت لنا الفرصة لفحص جميع مـا تمـت تغطيتـه بالرخام وهي الأجزاء التي فوق الأعمدة داخل الدائرة والتي هي تقريبا تحيط بمبنى قبة الصخرة التي تحمل الصحن والقبة.

ونحن في بحثنا هذا نقدم الخصائص العامة لجميع الأنماط في مبنى الـصخرة وأهمية ربط قواعد الأعمدة والدعمات المقنطرة خارج المبنى الثماني والحلقـة أي الخاتم الذي تطرقت إليه، وهي التي تقسم الممرات المسقوفة في البناية إلى قسمين متحدية مركز الدائرة الذي يجب أن يذكر أن الأقواس القائمة فوق ثماني قنـاطر بين كل منها يوجد عمودان لتصبح عدد الأعمدة ١٦ عمودا.

هذه الأعمال الكثيرة التي تمت على الموقع عبر الفترات المتعاقبة، أثـرت عـلى جميع الأعمال الإبداعية، خصوصا وجود أنماط معماريـة للخطـوط مقلمـة مـن الرخام والتي قد غطت، وبهذا أصبحت كما يبدو للمشاهد أنها هي الواقع القائم لهذا المبنى الأثري الضخم، لكننا هنا في هذا البحث نتعامل مع الحقائق والأجزاء الجوهرية التي تم ترميمها، والتي لها تأثير على واقع مخطط الصخرة الـذي كـان قائما في العصر الأموي، والسؤال لماذا تم طمس تلـك الإبـداعات، ؟هـل كـان هناك ما يعلل ذلك؟ اذا ألقينا نظـرة عـلى بعـض قواعـد الأعمـدة والتـي هـي الأسس التي سنفحصها من النظرة الى الرسم المقدم لهذه القواعـد نجـد بـروز خشنة في صنع القواعد، هذه القواعد مصنوعة من الرخام الأبيض، الأعمدة من الأسفل التي تم ترميمها، وأيضا قواعدها المدعومة بواسطة إدخال ألـواح مـن

الرصاص والتي منحت هذه الأعمدة وقواعدها القاعدة الأرضية التي ستقف عليها بسلام وأمان.

يوجد في جسم العامود مربط نحاسي دائري قطره يبلغ ٤٠٪ ملم من الممكن أن تمنحنا هذه الإصلاحات الثقة بأن ما نقدمه هو قراءة للنمط مع تحديد العلاج الذي قدم لحماية الأنماط، مع تقديم الرسومات الى القواعد فيعطي القارىء والباحث معلومات عن الموضوع أكثر من الوصف، ونقل الوقائع ضمن القراءة، ولا نحتاج أكثر من ذلك أي تقديم رسومات القواعد لأنه لا يوجد ملائمة بينها، وأعطي مثالا، أذا ألقينا مقارنة بين هذه القوائم نجد تباينا في النقش والنحت وجسم القاعدة من ناحية علمية، اذا أجرينا مقارنة فقط على الجزء الخارجي نجد أن القواعد الثلاثة كل منها مختلف عن الآخر، لذا نجد بحوثا كثيرة تحدثت من أن الأنماط لا تعود إلى العصر الإسلامي، بل ان المسلمين استخدموها في بناء الصخرة ويظهر الاختلاف في القاعدة وفي كل من الدائرة أو إطار النحت الخارجي حتى الرخام الذي يغطي قواعد الحجر الطري لكن يوجد أيضا قاعدة مختلفة عن قاعدة.

ظهور القواعد في موقع الصخرة قدم لنا معلومات مهمة ومنها نكون قد تعلمنا وعرفنا الاختلافات في حجم حجر العامود الذي يقف على القواعد وعن الإصلاحات والترميات التي تمت ببناية الصخرة في مراحل مختلفة، البناءون استخدموا مواد قد تكون من حضارات سابقة لكن بعد فحص هذه المواد اتضح لنا أنها تعود إلى نفس العصر الذي بنيت فيه الصخرة، هل استخدم البناءون بعض الأعمدة الرخامية التي استخدمها البيزنطيون؟ وهل تم هذا بالفترة

الأولى لإقامة مبنى الصخرة أم انه تم في فترات أخرى، يقول بعض المؤرخين العرب إذا كانت القواعد والأعمدة جزءا من التصميم الرئيسي فان ذلك يعني أن تكون متشابه وليست مختلفة بنقطة واحدة بل بنقاط، واعتقد هؤلاء ان البنائين تعاملوا مع الأنماط حسب حاجاتهم الميدانية، علما بأن البنائين قاموا باستعمال هذه الأنماط ليس حسب رغبتهم بل حسب الذين نظموا أعمال البناء، وهذا يظهر ليس فقط في الجزء الخارجي للقواعد بل أيضا الاختلاف في القطر والارتفاع وجسم القاعدة.

القواعد والقناطر تفرض التحوير والتغيير الذي أدخله عليها المعماريون المسلمون حيث كانت له أسبابه، وأن هذه القناطر أصبحت جزءا من المبنى، أما هذه كيف شكلت القواعد والقناطر والأعمدة الجدار الذي يحمل الأقواس العليا فلان الأقواس كانت مزخرفة بالفسيفساء وتحمل تاريخ بناء الصخرة (٧٢ هجرية) أي (٦٩١ م).

إنني مطالب في هذا البحث بأن أقدم تاريخا للقواعد هذه لأن معرفة الخصائص هي المهمة الأولى والتي توخيتها من نشر المعلومات والأنماط التي نعيش مع ذاكرتها ونتلمسها يوميا، بل نحن بمعرفتنا الأثرية نستطيع أن نؤكد أنها كانت من نفس الفترة الإسلامية وتعود إلى العصر الأموي الأول.

القواعد الهندسية المعمارية يحدد منها الباحث عصر نمط أقيم، يعرف منه متى استخدم هذا النمط وفي أي بلد ظهر، لذا فان هذه القواعد لم تظهر في قطر قبل الشرق وللأهمية فهي بدأت في فلسطين، ومن هذه التفسيرات نستطيع أن نقول

ان الأحداث كانت تسجل في القدس وأرض فلسطين، ومنها انتشرت الى بقية أنحاء العالم.باحث فرنسي يدعى (لوكمثه) له رأي في تلك القواعد وبخاصة في إطارها، يقول ان القواعد قد ظهرت في فلسطين في القرن السادس الميلادي

ومن ثم في الشرق في نفس القرن أي السادس وقد نقلت الى الغرب وبدأت تظهر في القرن العاشر الميلادي وبهذا يمكن تحديد هذه الفترة بالذات في العام (٦٩١ م)الذي هو تاريخ القناطر والقواعد التي نقف مع الزوايا الثماني لبناء الصخرة وبالتحديد تعود إلى نفس النمط الأصلي، وبذلك نكون قد ألغينا أية فكرة طرحها الباحثون حول هذه القواعد وحول أنها كانت تعود إلى العصر البيزنطي، أما الأسباب التي جعلت الباحثون يعتقدون أنها غير أموية تعود إلى الأسباب الآتية:-

١. الشكل غير منتظم وهذا عائد إلى نموذج الصخرة وهو ثماني الشكل ويظهر النمط الهندسي لأول مرة في العلم ويطبق كنظرية هندسية.

٢. الفرزات وزوايا المستطيلات الرخامية غير المتقنة حسب النمط تدلل أنها كانت مصنوعة من حجارة خشنة أي من حجر الحور والمقصود كان عدم إبرازها، وكان يجب أن تكون غير ظاهرة وخفية، ولكن لماذا تم إظهارها وتلبيسها بالرخام، يعود هذا الى ارتفاع مدماك الحجر (٩٠ملم) حيث يقوم هذا المدماك على الصف الأول،والذي يظهر فوق الأرضية بارتفاع (٣٠ملم) ويظهر من الخشونة في العمل أنه له هدف، ويمكن أن يكون هذا حال السبع قناطر الأخرى التي من الصعب فحصها من الداخل،

لأنها مغطاة بالرخام، وحتى تكمل عناصر البحث خططنا لفحص ثلاث قواعد أخرى، لكن ليس من الداخل بل من التي خارج المبنى وبالذات من الجهة الشرقية وقسمها الشمالي والتي تسمى بوابة النبي داود.

بعد الفحص أصبحنا واثقين من ان القناطر الخارجية ليست من البناء الأصلي، بل أضيفت اليه وقد بنيت وأقيمت بأسلوب هندسي جيد، وهذا يعني أن الإصلاحات الكثيرة تمت على الجزء الخارجي من الصخرة وليس على القسم الداخلي.

قراءة النمط الأثري تحتاج الى مراجعة علمية لكل ما نشر وبحث عبر الفترات التي مرت على هذا البناء الذي له أهمية دينية وتاريخية، ونحن في بحثنا استعرضنا شكل البناء وواجهاته والتصليحات والترميمات التي أدخلت أو أضيفت إليه حسب الحاجة وحسب المنظور.

لكن كلما أمعنت النظر في قبة الصخرة والمسجد الأقصى أجد نفسي كطفل يقف أمام أستاذه بأدب وخشوع ورضوخ، لكن هل تفاعلت الأمة حول هذا الصرح لكي تكون ضمن رباطه ليس فقط بأداء الفرائض بل بالمشاركة الروحية والتاريخية لهذين الموقعين.

يمكن القول أننا نحتاج الى فرص عديدة حتى يمكن أن يتم التفاعل وذلك لا يتم الا عبر تجسيم الانتماء إلى القدس وأرضها وصخرتها ومسجدها.

يتضح لنا أن قاع العمود متصل بالقاعدة بواسطة طبقة سميكة من الرصاص، القطر الأسطواني لهذه الأعمدة كان معدله (١٦٥ ملم) أما الثلاث

قواعد تمثل قواعد للأعمدة، وأجد تشابها بين القطع الثلاث، وهي أيضا تقسم الى قسمين متساويين في المسافة،حيث نجد (١-٢) القواعد مربعة، (٢-٣) القواعد دائرية، وتبدو وكأنها مستطيلات الشكل وهذا نتاج عمل معقد يوحي أنه استخدم ليكون نمطا جوهريا، الجزء الرباعي له علامات ومواصفات.

قدم الباحث الفرنسي (لوكمينه) بعض الرسومات القواعد وأجسام الأعمدة القائمة على تلك القواعد وما مدى علاقتها بالقواعد ومدى تناسبها الهندسي مع البناية، وهل هي من العصر الإسلامي الأول أم أنها استخدمت مرة ثانية من قبل المسلمين؟

كل التفاصيل سوف نحصل عليها من ذلك الجزء الرباعي للقاعدة والذي يظهر وكأنه مقدمة للقاعدة كما يظهر في الرسم المرفق لثلاث قواعد.

القاعدة رقم (١) والتي تظهر فيها خروق في مواقع عالية، وهي أيضا بارزة خارجيا، وتبدو وكأنها ماثلة بشكل لافت للنظر وبشكل مدهش، من دراسة هذه القواعد وأنماطها وبخاصة بعد دراسة التجويفات التي وجدت فيها تبين لي أن القواعد تخص بناية واحدة وتعاملت معها في وقت واحد.

بغض النظر ان الاختلافات التي تظهر في التفاصيل هذه القواعد نجد أنها استخدمت في النمط الأول لبناء قبة الصخرة، لأن القواعد خصصت لتكون جزءا من بناء دائري وخصائصها مناسبة للموقع التي أقيمت فيه والملاحظة التي حصلنا عليها هي أنه من الممكن أن تكون قد نقلت من مكان الى مكان، وهذه الملاحظة أيدها (كارمن جانو) حيث ذكر أنها أخذت عن أرضية كانت قائمة

داخل قبة الصخرة في النموذج الأول، وأنها كانت قائمة أمام الكهف الذي هو داخل مبنى الصخرة، أما الموقع الآخر يقع خلف الباب الشرقي، ويظهر هذا بوضوح بعد إجراء حفرية جانو في الموقع وتوصل الى نتيجة مفادها أن أحد هذه القواعد نقلت عن تلك الأرضية، وأن نقلها كان ضروريا واكتشف جانو أن نقلها تم بوسيلة تلفت النظر، حيث أن الأرضية التي أقيمت لتكون أساس القاعدة هي النمط الأول، وهذا تظهره المادة الطينية، والتي وجدت في كل من الأرضية والقاعدة وتم تغطيته الأرضية بالرخام ونقلت القاعدة عن الأرضية بعد أن غطيت أثناء عمليات الترميم والإصلاحات التي كانت قائمة في الصخرة عام (١٨٦٥)

قدم كارمن جانو بعض الملاحظات عن تلك القواعد والأرضيات الى كل من مأمور الأوقاف والمهندس الأرمني الذي كان يعمل في موقع الصخرة، وحصل على موافقتهم بإجراء بعض الاختبارات داخل مبنى الصخرة، لم يتجاوز الاختبار الأول ٤٠ سم وعلى هذا العمق ظهرت أرضية أخرى، ويتضح أن تلك القواعد كانت قائمة على الأرضية الأولى وفي ضوء هذه النتائج تم إجراء حفرية أخرى في موقع قريب من الصخرة الداخلية، يقول كارمن جانو بدأت بحفر موقع جنوب شرق الواجهة الجنوبية الشرقية والتي هي بوصفها تكون شمالية من موقع القاعدتين اللتين تقفان بين الباب الشرقي والحلقة الداخلية للأعمدة، بلغ عرض المنطقة التي جرى بها الحفر حوالي متر واحد وعمقها وصل الى ٩٠ سم، يقول جانو لم أكن انو إزالة أي أرضية من التي اكتشفت، حيث بدت وكأنها

سميكة والذي ظهر لي من أن الأرضية الأصلية قـد تغـيرت وتـم إقامـة طبقـة جديدة فوق الأرضية الأولى بعد أن تخطينا الأرضية الأولى والتـي كـان عمقهـا حوالي ٥٠سم، كانت الأرضية مقامة من طبقة ترابية رمادية ومخلوطة مع حجارة وقطع رخامية صغيرة، بعدها تم العثـور عـلى أرضـية أخـرى تمثـل فرشـة (أي أساس) وكانت الأرضية مقصورة وسماكة القصارة ٧سم وكانت الأرضية قوية جدا ولم نتمكن من إزالة جزء منها وبعد محاولات عديدة تم اقتطـاع جـزء مـن هذه القصارة فكلما ضربنا الأرضية بالفأس كـان الـشرر يتطـاير نظـرا لوجـود حجارة صوانية صغيرة ويشبه لون القصارة الرماد وتتطابق مع القصارة العربية وكانت مكونة من الماد والفحم والزيت.

ومن هنا كانت أمامنا فرصة لكي نصل إلى الأرضية التي تلي تلـك القـصارة وبعد أن وصلنا الى الطبقة التي تلي القصارة كانت المفاجأة أنها ارض ترابية حمراء تشبه ما يصل إليه الإنسان عندما يريد أن يقيم أي بناء في القدس أو في المنـاطق المجاورة وبالتأكيد فان الأرضية هي الطبقة الطبيعيـة التـي لم يـسكنها أحـد او يستخدمها في البناء، استمر جانو بحفر التربة والتي أطلق عليها (الطبقة العذراء) حفر فيها بعمق ٣٣سم وعلى هذا العمق شعر بأنـه غـير قـادر عـلى الاسـتمرار بالحفر، لأنه يحتاج إلى توسيع منطقة الحفر وهنا يسجل الملاحظة التالية:

(كم كانت دهشتي من هذه الأصالة وهذه الأمانة عند المسلمين، حيث أنهم لم يدمروا أي مبنى كان قائما في الموقع كما يدعي علماء اليهود.

ولذلك أقيم النتائج الذي وصل اليه جانو:

١. لم يصل الى الأرضية الصخرية اذ لم يتجاوز (١٣٥سم)في المنطقة التي جرى فيها الحفر، وهذا أمر كان متوقعا حتى يصدر الانسان حكما عاما ويصدر معلومات أثرية فهو لا يمكن أن يعتبر النمط الخارجي قياسا للحكم، المقطع الصخري في ذلك الجزء ينحدر من الغرب الى الشرق ولهذا فهو لم يعثر عليه في المنطقة التي جرى فيها الحفر والطبقة الحمراء التي وصل اليها جانو هي الأرض الطبيعية وهي التي تثبت بان المسلمين لم يبنوا الصخرة على أي موقع آخر ولم يتعاملوا مع منطقة أقيم عليها أي مبنى كان عاما أوخاصا.

٢. اكتشاف طبقة ترابية طبيعية.

٣. وجدنا فوق تلك الطبقة الطبيعية أرضية وكانت مقصورة بقصارة قوية وهي (الفرشة) الأرضية التي أقيم عليها البناء وهي في الواقع من العصر الأموي.

٤. توجد طبقة ترابية كانت قائمة بين الأرضية الأولى والثانية يقول جانو أستطيع ان اوكد أن الصخرة لم تبن على أي موقع، وقد أقيمت على الأرض الطبيعية وهذا ما تأكدت منه بخصوص الوثائق التي نشرت، وكم كنت متشوقا أن أحدا ما يخالف ماسمعت به، وما عملت من أجله في بعثة مساحة غربي فلسطين لكنني الآن يمكن ان أكون الإنسان الوحيد الذي أجرى حفرية في موقع الصخرة وفي الشرق لذلك العمل، وكما وعدت المأمور والمهندس الأرمني بكلمة الشرف واني بدراستي

الشرقية أعرف اللغة العربية لأنها لغة الاستشراق،قد أكون الآن عرفت المعنى الذي قام به عبد الملك لبناء الصخرة والمسجد ونسبهما الى القدس، حيث نجد في سجلاته تلك التسمية (بيت المقدس) وبعد أن تأكد لنا أن الصخرة أقيمت على الأرض الطبيعية والصخر ة الطبيعية ولم تقم على أي بناء أو أي نمط معماري آخر يخص أي حضارة كانت قائمة او حتى شبه فرضية أو حتى عبر قصة أسطورية.

في الجزء الشمالي ظهر حفر وممر صغير في الصخر الطبيعي، ويبدو أنه اقيم على مراحل وهو جزء من صخر طري (حور) تحدث عنه (تشارلز ويلسون) لكن ما هو هذا الممر؟ لقد قام جانو بفحص هذا الممر ويقول:- (كنت سعيدا اذا أتيحت لي الفرصة فقد تلقيت عرضا لترميم بعض المواقع في المسجد والصخرة، وهذا يتيح لي فحصها قبل ان تعاد الى وضعها الحالي ومن ثم يمكنني أن اعد خارطة أو رسم مقطعي يحتوي على جميع التفاصيل، وهي بطبيعة الحال ستكون مختلفة عما نشاهده الآن وقد أتيحت الفرصة له بحفر ذلك الممر.

يقع الممر تحت الأرض المرصوفة بالبلاط الأرضي في ساحة الصخرة بين عامودين رقم (١٢-١٣) من خارطة الصخرة وهذان العامودان ضمن مجموعة ثلاثية تقف بين الصفين في الجهة الشمالية وتشكل نهاية الواجهة.

ويقع بالتحديد تحت الصخرة من جهة جنوب – غرب وضمن المنطقة (ب) من رسم قبةالصخرة المرفق، وقد وجد ذلك الممر مغطى بحجارة مسطحة ورقيقة وتسمى سواقيف، الجزء العلوي منها مفتوحا وبالتدقيق علمنا أنها كانت

القناة المهمة في الصخرة وتظهر في موقع (ج) وفي هذا الموقع يظهر شكل الكوع نرمز اليه (أ) وهو قريب من (ج) ويبدو أنهما يشكلان الزاوية المغطاة ببلاطة حجرية كبيرة وبهذا أكون غطيت الجانب المهم في تاريخ ونمط الصخرة المشرفة داخليا وخارجيا وبهذا البحث الذي قدمناه أسأل الله بأن أكون وفقت بطرح الحقائق للأمة والتي أرجو أن تصل الى كل باحث مهتم بدراسة هذا البناء المهم في حياة الأمة.

كيف كانت ترتيبات الفسيفساء وزجاج الشبابيك داخل الصخرة؟

ستساعد هذه الدراسة التفصيلية في تحديد التغيرات التي طرأت على الصخرة ويمكن القول ان القمة الإبداعية لهذا العمل ظهرت بالمستوى التقني المؤثر، وكل الشكر والتقدير الى أولئك الذين أجروا الإصلاحات أو الترميمات وإقامة ذلك النمط، والنقطة التي سنسلط عليها الضوء التي أصبحت الآن غير مرئية حيث غطيت بالقاشاني ولا يمكن مشاهدتها، وأدهشتنا الزخارف واللوحات التي تزين الجدران وجعلتنا مهتمين بها ولا نسأل الا عنها وأنا أشرح هذا النمط عبر تلك الجدران المنصفة والمكعبات الصغيرة وهي من الزجاج المطلي والملون حيث جمعت وركبت بشكل عجيب، عندما ينظر إليها من الأسفل يشعر المشاهد بتأثير اللوحات وجاذبيتها وهي غير قائمة على القصارة ويظهر للمشاهد أنها القاعدة لتلك التحفة الإبداعية.

كانت القصارة تمثل الطريق المؤدي الى سطح الشبابيك بمقطع عمودي وبنظرية متعارضة وتبدو مائلة منحرفة، حيث تظهر كقبة أو شيء مرتفع عن

الموقع الذي هو قائم عليه مثل ذلك (القرميد) على السطح، لهذا فان مقدمتها تبدو كدعامة أمامية وتظهر للمشاهد وكأنها معلقة

من جهة أخرى تبدو وكأنها زاوية متلائمة مع دعامة أمامية وتظهر للمشاهد وكأنها معلقة.

ومن جهة أخرى تبدو وكأنها زاوية متلائمة مع جدار المنتصف بظهر هذا الذكاء والبراعة والمهارة التي تجعل الألوان المتعددة شديدة الإثارة تجذب المشاهد بشكل يروق للمرء ان يتأمل الزوايا الفنية بخاصة من الداخل وبهذا تكون اللوحات وفرت إنارة كبيرة ومهمة في الموقع اتاح هذا التأثير للموقع بان يظهر وكان به ماسة متلألئة هذا هو السر وهو بسيط جدا ويبدو وكان له معنى واحدا يقدم للشاهد منظرا سحريا يخطف الأبصار، وكانت هذه الخبرة والتقنية ميزة العصر الإسلامي. هذه التوقعات لم يكن الباحثون الغربيون لذا نجدهم يتسابقون لتقديم دراساتهم من الحضارة الإسلامية والفن الإسلامي وهناك مدرستان كبيرتان في العالم الغربي متخصصتان بالتراث الإسلامي: الأولى المدرسة الألمانية التي اكتسبت المهارة قي قي تصنيف الأعمال والدراسات عن القدس والعالم الإسلامي والعمارة الإسلامية في كل من اسطنبول ودمشق والقاهرة والقدس والثانية المدرسة البريطانية التي لها خصائص مثيرة حيث جمعت الأنماط عن كل الفترات الحضارية التي تخص العالم الإسلامي وبخاصة القدس مقدمة النمط الأموي العباسي الفاطمي الأيوبي المملوكي العثماني – ونرى انه في كل الفترات التي يتم بها ترميم او إصلاح بقبة الصخرة تفوز بذلك العمل المدرسة البريطانية وحتى في وقتنا الحالي البعثة البريطانية تعمل في ترميم

قبة الصخرة المشرفة.بإخلاص متناه كانت الترتيبات التي وفرت هذا البهاء لتلك الصبغات التي لونت زجاج الشبابيك التي تملا البناية وتبدو وكأنها بداية الشبابيك كل واحد يعرف ان هذه الشبابيك لها بلاطة ولوح قائم على تلك القصارة التي تحدثنا عنها ذات سماكة قوية ويتخللها ثقوب وفي نهاية الثقوب نجد قطعة صغيرة متينة من الزجاج الشفاف والتي تظهر وكأنها لوحة فريدة.

يعتقد الإنسان عندما يرى هذا العمل انه بسيط وليس عملا شاقا فحصنا قطعة من ذلك الزجاج وتعرفنا على هذه القيمة الجمالية بصقله وبألوانه التي تشكل ملائمة بين فسيفساء الأقواس والزجاج الذي يزين الشبابيك ولهذا نجح النمط الإسلامي الأول حيث ساوى بين طبقات الزجاج وبين ألوان الفسيفساء كما قدم وسيلة علمية وهي توفير انارة للفناء الداخلي للصخرة وفي ذات الوقت لم يميز الدارسون هذا الزجاج واعتبروه نوعا من الفسيفساء لأنه كان مطليا بألوان ذهبية والحقيقة الهامة التي لا بد من شرحها تتمثل في الفؤوس التي استخدمت في حفر الثقوب والتي يفترض ان الضوء يأتي منها وثبت لنا أنها لم تكن في فتح الزاوية اليمنى من ألواح القصارة لكنها كانت من صحن الآلاف المكعبات الصغيرة والتي جمعت مع بعضها البعض لتشكل نمطا هرميا مما جعل النمط يتحدث عن نفسه .

الهدية السحرية التي ظهرت في نموذج المبنى هي الألواح المتخصصة في كل من الزجاج والفسيفساء بسماكتها وبكيفية جمعها والطريقة التي تم صباغة الزجاج بها حيث يقول المؤرخون البيزنطيون ان الأنماط لم تظهر في الكاتدرئيات المسيحية ولا الكنائس في كل من العصرين البيزنطي والصليبي والغرابة أنها

كانت صلبة ومتينة لذلك سوف نعرض أنماط الصخرة من الداخل والتأثيرات التي ادخلها الفرسان (سلمونوس) ضمن شرح الخصائص التي تهم القارئ العربي. ان الذين يتحدثون عن التاريخ بأسلوب صناعي ويقدمون لهذه المادة المضمون السياسي لتكون الغطاء التاريخي في الالتزام بالثوابت وحرية التعبير حكموا على طرحهم بالغموض لان التاريخ يكتب ولا يصنع ولكن الأمة التي تصنع التاريخ وتصنعه حدثا يمزق خلايا التخلف ويوضح الحقائق التي من اجلها تناضل الأمم حتى يكتب لها التاريخ.

كانت الأمة العربية عبر قبائلها ومدنها قبل الإسلام كاتبة لتاريخ مجيد عبر تراث وحضارة قدمتا للفكر الإسلامي أسمى ما يملك الآن من وسائل ثقافية وعلمية وجغرافية وقانونية وكانت الوسائل عبارة عن ملازم تاريخية شهد عليها الزمن وشهدت له – لم نجد في العهود والمواثيق التي صنفها التاريخ العربي الأول منذ بداية العصر البرونزي المتوسط والمتأخر الا حقائق ومواضيع مهمة من اجلها كتبت المعاهدات والمواثيق التي أضافت الى الحقيقة ثوابت جديدة ومعطيات تستحق التعبير قبل ان ينظم عبد الملك بن مروان دواوين دولته ويرسم سياسة خلافته اتجه الى القدس ليقول لها يا قمة المجد ويا قمة التاريخ أسالك ان تمنحيني ولو سطرا في سجلاتك حتى أسجل تاريخ الأمة ولا تاريخ الإنسان.

ومن هذا السطر قرانا كيف تم بناء كل من الصخرة والمسجد ليكونان حدثا تاريخيا يشهد لهما التراث ويشهدان على الأمة اما الخليفة المأمون الذي قدم الى الأمة ثقافة مترجمة وكما اسماها فلاسفة العصور (انها تاريخ العقل المفتوح) وبعض المستشرقين قال عنها انها الديمقراطية التي تعتمد على النقد ليس

بالأسلوب بل في طرح المضمون وصياغة التاريخ ومن اجل ذلك فقد سجل التاريخ للمأمون تلك الوقائع ولكنه لم يسجلها له وكأنه الصانع بل منحه حدثا تاريخيا ولهذا فقد أسرع المأمون الى القدس عام ٢١٦ هجرية ليسجل اسمه في صخرتها. صخرة العقيدة وصخرة الحرية وصخرة الانتماء لم يتعامل صلاح الدين في صلح الرملة مع هذه الوثيقة كحد تاريخي بل تعامل معها كحد زمني محدود لذا نجده يرفض ان يدخل الى القدس بدون تاريخ لان التاريخ حدث ودخول صلاح الدين ضمن السلطة القائمة لا يعتبر حدثا بل فترة تمر كما يمر الوقت الذي يحدد الفترة لذا نجد صلاح الدين يدخل القدس فاتحا ويعانق حدثه حدثا آخر هو حدث المعتصم الذي لبى نداء امرأة مسلمة وفتح عموريا وهو أيضا سجل وهو أيضا سجل للتاريخ كيف تكون الخيول بيضاء، فهل سنرى تلك الخيول في عيون أطفال فلسطين؟

في منتصف موقع التلة بنيت قبة الصخرة، وكان تاريخ انتهاء العمل بها سنة (٦٩١م) أي (٧٢هجرية) في عصر الخليفة عبد الملك بن مروان، من الشرق توجد قبة السلسلة والتي هي ملازمة لقبة الصخرة، وهي التي بنيت في عصر الخليفة عبد الملك ومن المجسم المعروض نجد انه كانت هناك ستة مداخل مدرجة الى موقع الصخرة المشرفة، اثنان من الغرب واثنان من الجنوب وواحد من الشرق وواحد من الشمال، ومن أجمل ما قرأت الفقرة التي كتبها هاملتون ونصها كما يلي:

الى كل الناطقين والباحثين في علم الهندسة المعمارية أقول: كان صوت الإسلام واضحا هو موجه إلى أهل الكتاب وبخاصة المسيحيين، هذا الصوت يقول انا دين الموحدين والمؤمنين بالله الواحد.

ومن هذا المنطلق أقول:- ان صدى هذا الصوت هو صوت عبد الملك الذي قدم للعالم أجمل وأبدع نمط صمم لغاية عصرنا الحالي، هل كان عبد الملك عالما في العلوم والهندسة؟

عندما سك عملة للقدس ظهر الشمعدان ولكن بالشكل الخماسي وليس بالشكل الذي يقدسه اليهود وهذا النمط ان دل على شيء فإنما يدل على ان الأشكال الهندسية ليست حكرا على احد، لان الإبداع هو الذي يسمو به النمط والدلالة الثانية هي نمط الصخرة حيث ظهر النمط المثمن وهذا النمط الهندسي له ثماني زوايا ترتبط مع بعضها في إطار اللوحة الكاملة المتكاملة.

هناك أيضا نمطان أقيما مع الصخرة هما قبة السلسلة والباب الذهبي وسوف نقدم تحليلا لجميع العناصر الإسلامية القائمة في منطقة المسجد والصخرة التي أقيمت بها تلك الأبنية.

قبة السلسلة:- هي قبة صغيرة قائمة على سبعة عشر عامودا كل واحد منها يمكن مشاهدته من أي اتجاه من الاتجاهات الأربعة، ماذا يعني ذلك هل هذه القبة كانت الموديل للصخرة المشرفة ام هي بيت المال في المنطقة الخاصة بالمسجد ام هي المكان الذي يحفظ به الكنوز ام هي وسيطة الدنيا هذا ما سنحاول الإجابة عنه ضمن الأسئلة التي طرحناها

التغبير الأول على هذه القبة قد تم عام (٩٠٣م) هذا التغير ألغى ثلاثة أعمدة من النمط الأول حيث تتشكل القبة من عشرين عامودا.

التفسير الذي قدم في عصر الملك بيبرس أي في القرن الثالث عشر هذا التقرير ذكر ان قبة السلسلة كانت الموديل الذي اعتمد عليه لإقامة الصخرة.

السؤال الذي طرحه عدد كبير من الباحثين وباستغراب هو لماذا أقيمت القبة؟

الادعاء بأنها موديل لم يصمد طويلا لان الباحثين حينما قارنوا بين القبتين وجدوا الاختلاف ووجدوا عدم التشابه، والجواب الثاني كان ان هذه القبة أقيمت لتكون أصلا من العمارة الإسلامية وكما قلنا التسميات كثيرة وبعد المراجعة لبعض التسميات قال بعض مؤرخينا انها سميت قبة السلسلة) لان سيدنا سليمان كان يعلق بسقفها سلسلة لربط الجان، وهذا السؤال مرفوض أصلا الخوض فيه، اما الذين تحدثوا بأنها كانت بيت المال هم الذين قدموا هذا الجواب معتمدين على وجود إحدى القبب في موقع الجامع الأموي واستخدمت لتكون بيت المال، لكن نجد ان القبة في الجامع الأموي كانت مفصولة عن بقية الأبنية وكانت بناء قائما على فراغ ارضي وأغلق الأعلى بالجهات الأربع حيث نقدم صورة إلى هذه القبة.

مثلت القبة المكان الذي فيه حماية الكنز أيضا هذا التفسير لم نجد له دلالات واقعية يمكن الاعتماد عليها حيث قدم (الطواف) الحقيقة التي تقول:- إن قبة السلسلة أدت وظيفة صرة البطن لمنطقة المسجد وصرة البطن للعالم اجمع.

وهذا ما يؤكده حديث الرسول ﷺ (القدس ارض المحشر والمنشر) ولهذا فنحن نعتقد بالإسلام من ان القدس هي ارض المسلمين وتعني انها وسيطة العالم وهم يعتبرون القيامة نصف الدنيا والاعتقاد بالإسلام يؤكد بان الحق سينطلق وسيكون ذلك يوم تبيض وجوه وتسود وجوه وبهذا تلتقي الأديان ورسالات التوحيد حول النمط والتراث فعندما بنى معاوية أول مسجد في

القدس وسك عملة باسم القدس عام (٤١هجري) وظهرت العملة باسم (ايليا) ولم يسك عملة باسم الخلافة ومن ثم يقوم عبد الملك وابنه الوليد وقبل ان يبني المسجد الأموي في دمشق ينفذ كل من الصخرة والمسجد ومن خلال قراءة للمجسم الأموي نجد ان الباب الجديد كان اسمه الباب الذهبي وقد بناه الأمويون وكان الخليفة عبد الملك قد قال هذا الباب كان من الذهب والفضة لهذا سمي الباب الذهبي وسمي في وقت من الأوقات باب التوبة لكن هذه البوابة أغلقت بعد انتصار صلاح الدين الأمر الذي سنوضحه عند طرح الفترة الأيوبية وأبنيتها لذا فباب الأسباط لم يكن مفتوحا في عصر الأمويين اما ما سمي بقوس ولسون الذي قدمنا له شرحا مسهبا فقد كان قائما منذ العصر اليوناني لان المدينة اليونانية كانت قائمة في المنطقة العليا من القدس ولهذا استخدمت الأقواس لتكون الوسائل المدرجة للربط بين المنطقة العليا والمناطق الأقل ارتفاعا منها، لذا لم نجد أي ذكر الى جدار المبكى لان هذا الجدار عرف بجدار البراق وليس تراثا يهوديا، فاليهود يبكون عند هذا الجدار في فترات متأخرة أي في عام (١٥١٦م) أما الباب الذي يقع بين

القصور الأموية (وقوس ولسون) هو غير مكتشف الآن وتسعى البلدية للكشف عنه ضمن مخطط الجسر الزجاجي الذي اقترحه ليكون بديلا لباب المغاربة لكن القصور الأموية التي بنيت جنوب غرب منطقة المسجد نجد في بعض مجسماتها بوابة الوليد وبوابة الأنبياء وباب الستة وجميعها كانت متصلة بالمسجد الأقصى ولم تكن مغلقة من الجهة الجنوبية. هذا اهم ما قدمته الحضارة الأموية في منطقة المسجد والصخرة وما حولها لكن الأحداث تسجل انه في

العهد العباسي وفي زمن الخليفة هارون الرشيد قد زار القدس أثناء قيامه بتأدية فريضة الحج والاحداث تسجل ان الخليفة المامون قام بعدة اصلاحات وترميمات في كل من موقع الصخرة والمسجد بعد حدوث هزات ارضية وتم ذلك في عام (٢١٦هجرية)وقدم الخليفة المقتدر وامه كثيرا من الاموال في بناية الصخرة وما قدمه ابن الفقيه المؤرخ العباسي (٩٠٣ م) والمقدسي في القرن العاشر حيث تحدثوا عن الموازين أي المداخل المدرجة التي تحيط بالصخرة والمقامة على أقواس وقناطر وفي عام (٩١٣م اي٣٠٠هجري) كان هناك أربع مآذن وكان هناك أنماط مهمة منها مقامات (٠قبب)ومنابر ولهذا فجميع المسلمين يعتبرون القدس المكان الذي ينتمون إليه حيث ذكر البرفسور (جاربر) من أن الإخشيد حاكم مصر عندما مات أوصى بدفنه في القدس.

تسجل الكتابات انه بتاريخ (٩٠٣م –٢٩٠ هجري/ / ٩١٣م/ ٣٠٠ هجري) جرى بعض الترميمات والإصلاحات على رأس قمة القناطر المدرجة وهي في الجهة الغربية وجميعها تؤدي الى قبة الصخرة.

عندما تمكن أبناء الطائفة الإسماعيلية التي ظهرت في شمال افريقيا وقد عرفوا بالفاطميين الذين استولوا على مصر عام (٩٦٩م) وبعد ذلك حكموا فلسطين ومنها القدس وكان من اهم انجازاتهم إقامة الكلية الدينية الأزهر في القاهرة ولم يكن هذا في القدس ويظهر عندما قام الخليفة الحاكم بترميم كنيسة القيامة سنة (١٠٠٩م) واستمر العمل حتى (١٠٤٦م) تسجل الأحداث وقوع هزتين أرضيتين في القدس الأولى كانت عام (١٠١٦)والثانية عام (١٠٣٤م) ومن الأحداث نقرأ ان قبة الصخرة تعرضت للسقوط او سقوط جزء منها ودمرت

الهزات القسم الشمالي من المسجد الأقصى وتمت بعض الترميات عامي (١٠٣٤-١٠٣٦)في عصر الخليفة الظاهر.

تحدث ناصر خسرو الذي زار القدس سنة (١٠٤٧) عن باب داوود كما سموه (باب السلسلة).

وباب السكينة وكان مزخرفا ومزينا بالفسيفساء لكن ما قدمه خسرو من تفاصيل تخص المسجد في العصر الفاطمي وعصر التركمان حيث كان مهما كونه قدم الصورة الوطنية للقدس قبل سقوطها في أيدي الصليبين.

بدأ الصليبيون بإقامة أبنية جديدة في القدس أهمها القلعة وسوق جديدة وأبنية في منطقة الهسبيس وتم ترميم كنيسة القيامة مع إقامة أماكن جديدة لتقدم الخدمات العامة للحجاج القادمين للقدس اما التغيرات التي تمت في قبة الصخرة والأقصى في العصر الصليبي كانت تعرف هذه المواقع بانها لاتينية وليست إسلامية وعرفت الصخرة باسم فرسان الهيكل.

الصخرة ذاتها غطت بالرخام وأحيطت بألواح حديدية وذلك من اجل حجبها عن الرؤيا ولم يسمح للحجاج بزيارتها.

كان الأقصى موقعا لفرسان الهيكل وخصص كما كان لإقامة ملك القدس في العصر الصليبي.

خطة صليبية موثقة ضمن رسوماتهم كما قدمها كل من (ورزبورغ وثيودورس) وكانت تقتضي بإقامة كنيسة بالقرب من الأقصى وكانت هذه الفكرة من قبل الملك ثيودريك في بداية القرن الثاني عشر لكن هذا الحلم لم يتحقق.

وجدت ضمن رسومات فرسان الهيكل لإقامة قاعة كبيرة تشمل منطقة الأقصى من الناحية الجنوبية ولهذا نجدهم قد بدءوا في الجهة الشمالية وهي مقدمة الأقصى وكانت القاعة تشمل منطقة جامع النساء ومبنى المتحف الإسلامي وهذا الحلم لم يتحقق كاملا.

ما تحدث به ورزبورغ عن أولئك الصحابة الذين دفنوا خارج البوابة الذهبية مما دفع الصليبين لإقامة إسطبلات لخيولهم في تلك المنطقة وأطلقوا عليها اسم إسطبلات سليمان في تلك الفترة أغلقوا باب الأسباط واستخدموا الباب الذهبي ليكون معبرهم الى القدس ضمن منطقة الأقصى والصخرة ونجد ان مقابر الصحابة قد تم فتحها في العصر الصليبي.

زينت قبة السلسلة وزخرفت مثل قبة الصخرة بأنماط مسيحية وبكتابات لاتينية تحدثت عن ذلك وقد خصصت فيه السلسلة لتكون كنيسة الأب جيمس حسب ما قدمه ثيودورس عن إقامة بناء ذي أقواس مفتوحة وكان ذلك البناء مكان قبة المعراج فكما ذكر (بواسي) هذا البناء كان يتلاءم مع العبارات الصليبية التي تخص فرسان الهيكل ومنحوا فيه سليمان شرف السيد المسيح عليه السلام وهي أيضا من قبل الصليبيين ويمكنني القول ان البنائين في العصر الأيوبي قد استخدموا النمط الأيوبي مع استخدام مواد صليبية فمثلا اذا القينا نظرة حول التاجات القائمة في قبة المعراج نجد انها ليست صليبية بل هي أيوبية لكن النمط الصليبي يظهر في تلك الكورنيشات التي تقع على التاجات ولكن الكتابات التي وجدت في الموقع تعود الى (١٢٠٠ م) اما المحراب والذي يظهر في قبة سليمان ويظهر تجانسا مع البناء القائم في القبة ومن الدراسة تظهر انه يعود إلى العصر الأيوبي.

قدم هاملتون الكثير من الدراسات حول التشابه والاختلاف بين الفن المعماري في العصر الصليبي والأيوبي لذا فان كثيرا من الباحثين قد نسبوا بعض الأبنية للصليبيين بينما هي كانت أيوبية.

كل الأعمال التي تمت في الجهة الغربية من سور الأقصى وبخاصة باب السلسلة او باب السكينة هي ابنيه أيوبية وانجزت منذ (١١٨٧-١١٩٩م) ولكن ليس الكثير معروفا عن الأعمال الصليبية التي تمت في منطقة المسجد الأقصى والصخرة.

اثنان من الموازين مؤرخان للقرن العاشر، الأخرى أضيفا في القرن الخامس عشر، القنطرة الشمالية الغربية هي الوحيدة التي لا تقع على الزاوية اليمنى للساحة وذلك الدرج يبدأ من الأسفل.

في داخل الساحة تقف الأعمدة الثمانية الرخامية التي تمثل قبة العروة او قبة الريح ولهذا سميت هذه القبة قبة المعراج المثمنة.

القنطرة الغربية قائمة مقابل الباب الغربي القديم لقبة الصخرة وهي مؤرخة سنة (٩٤١م) حسب ما هو موجود في الكتابة التي تخص البناية التي في الزاوية الجنوبية الغربية من الساحة وهي قبة (تهواية)أي قبة الآداب.

ويلاحظ ان الأعمدة الرخامية تزين الباب ويقف بجانب القنطرة الجنوبية منبر القاضي (برهان الدين) الذي اقيم (١٣٨٨م) ويحتوي على نمطين بيزنطي وصليبي وأقيم من اجل حماية المصلين من المطر والذي كان يعرف بمنبر الصيف. كل ما نحاول طرحه حول تلك الوقائع التي تشمل ثلاثة قرون من

زحف صلاح الدين الى القدس نجد ان هـذا العـصر سـمي بالعـصر الهنـدسي المعماري في العصر الإسلامي وتمثل ذلك بعد معركة حطـين حيـث تـم إجـراء بعض الترميمات والإصلاحات في كل من موقع الصخرة والمسجد وقمة ذلـك العمل المنبر الذي صنع في حلب بأمر مـن نـور الـدين زنكـي لكـي يوضـع في المسجد الأقصى بعد تحريرها.

التاريخ الذي كان بارزا على المنبر ضمن لوحات الفسيفساء تشير الى صلاح الدين عـام (٥٨٣هجريـة)وبعـد سـنة مـن هـذا التـاريخ نجـد اجـراء بعـض الإصلاحات في الأعمال الخشبية داخل الصخرة من قبل صلاح الدين وهذا يبرز بتلك الكتابة والتي هي مؤرخة عام (٥٨٥هجرية).

امـا بعـض الترمـيمات للمنـابر والمحـراب فقـد أرخـت (٧١٨-٧١٩ هجرية)وهناك كتابة تعود الى القـرن الثالـث عـشر في العـام (١١٩٩م) الأمـير عزالدين حاكم القدس هو الذي بنى القبة الصغيرة ٠قبة المعراج) وهذا مذكور في الكتابة القائمة على باب القبة والتاريخ (سنة ٥٩٧هجرية أي ١١٩٩-١٢٠٠م) وتقع في الجهة الشمالية الغربية للمسجد الذي أقيم مكان باب الغنم الذي أقيم من قبل الملك المعظم عسى سنة (١٢٣٦)حيث قام ببناء الأقصى وأروقته حسب تلك الكتابات التي تتحدث عن بناء المسجد حسب التواريخ الآتية:

(٧٤٦هجرية -١٣٤٥م) (٧٨٤هجرية-١٨٤٧م)(٩١٥هجرية -١٥٠٩م) (١٢٣٣هجرية-١٨١٧م).

في سنة ١٢٥٠ م تم بناء قبة موسى قرب باب السلسلة وقام ببنائها الملك الصالح نجم الدين وكان ذلك التاريخ الهجري سنة ٧٤٦ أما المئذنة التي تقع في الزاوية الشمالية الغربية من منطقة المسجد كان تاريخها ٦٩٧هجرية -١٢٩٧م أي في عصر قلاوون سنة ١٢٧٩م والرواق الغربي بني في عصر الملك الناصر محمد بن قلاوون أما الزاوية الشمالية فتاريخها ٧٠٧هجرية -١٣٠٧م وهي بين باب المغاربة وباب السلسلة فتاريخها ٧١٣هجرية -١٣١٣م حسب الكتابات المثيرة التي وجدت في تلك المواقع.

اقيمت المئذنة التي تقع في الزاوية الشمالية الشرقية بواسطة اشرف بن حسين سنة (٧٦٩هجرية -١٣٦٧م) بباب العتم وباب حطة في عصر الملك (افكاد) ومن دراسة النمط الأروقة الشمالية نجدها أقدم من الأروقة القائمة في الجهة الغربية بمائة وخمسين عاما عند باب سوق القطانين توجد كتابة مؤرخة سنة (٧٣٧هجرية – ١٣٣٦م) تدعى بوابة النذر ومؤرخة (عام ٦٠٠هجرية -١٢٠٣م).

بني باب الحديد في عهد عرجون الكاملي وتوجد هناك أربع ماذن إحداها تحمل مئذنة اسم الملك الاشرف وفي الشمال الشرقي تعود الى قلاوون الثالثة التي في الزاوية الشمالية الغربية عند باب السلسلة اما الرابعة فتقع في الجنوب.في سنة ١٣٢٧ أمر محمد بن قلاوون باجراء اصلاحات في قبة الصخرة وكحدث مهم مسجل على الأنماط الخشبية التي تمت بتاريخ ٧٢٨ هجرية وفي نفس التاريخ تم اقامة نبع الكأس الذي يقع شمال الأقصى وقد أرخ عام (٧٢٠هجرية–١٣٢٠م) وهو يعتبر اخر نمط اضيف في موقع المسجد والصخرة. ذلك النبع الجميل يسمى قايتباي وتاريخه (١٤٤٥) واقيم في عصر الملك الاشرف. الجناح الجنوبي

الغربي مع الدرج. اقيمت الساحة في وقت متاخر عن التي كانت قائمة في الجوانب وهي مؤرخة (٨٧٧هجرية -١٤٧٢م) في سنة ١٥٢٠م فقد تم تلبيس التيجان والممرات المظللة والأقواس وتقع في الجزء الخارجي من قبة الصخرة ألبست بالرخام في عصر السلطان سليمان، أيضا تلك الشبابيك المزججة والخاصة بالصخرة اقيمت في نفس العصر، وهي نحمل تاريخ ٩٣٥هجرية – ١٥٢٧ م أيضا وجدنا تاريخ ٩٦٩ هجرية-١٥٦١م على بلاط القاشاني في قبة السلسلة مع اسم السلطان سليمان بن السلطان سليم بن السلطان بايزيد وقبل موت السلطان سليمان بسنة تم فتح الأبواب الجديدة لقبة الصخرة وكان ذلك في العام (٩٧٢هجرية -١٥٦٤م)والترميمات المهمة تمت في الفترات المتأخرة في العام (١٥٦٤م) فقد شملت السقف والأقواس المسقوفة في قبة الصخرة وكانت حينذاك حدثا هاما وتاريخيا حيث تم ذلك في العام (١١٩٠ هجرية -١٧٧٦م) ثم منبر الصيف الذي تم في القرن السادس عشر، واستمرت الإصلاحات وظهرت في العام ١٨٣٠ م في عهد السلطان محمد.

وفي عام ١٨٧٣م بأمر من السلطان عبد العزيز تم بناء الجدار الشرقي للمسجد حتى عام ١٨٨١ م الا ان بعض الأبنية الغربية سقطت وهي تحتاج الى بعض الإصلاحات في يومنا هذا.

وبهذا نكون قدمنا جميع التفاصيل الخاصة ببناء الصخرة وهندستها وعماراتها ومعلوماتها التاريخية.

ജ൫ജ൫

انظر ملحق الباب الرابع صفحة رقم (٤٥٣)

الباب الخامس

مداخلة مع الأنماط المزخرفة

في قبة الصخرة عبر لوحات فسيفساء القبة

قال الخليفة معاوية بن أبي سفيان في تعريف للتاريخ:

(التاريخ يشحذ ملكة الذاكرة، والعلوم بصفتها العامة والخاصة تشحذ ملكة التعليم، واللغة تشحذ الملكات جميعا)

ومن هذا النص اقتبس العلماء نظرية الترويض العقلي، أما عبد الملك فقد قال الثقافة بأوسع مفاهيمها أولها المهد وآخرها اللحد، وقال في الحضارة:- أن تعيش في حضن الطبيعة التي تحيط بالإنسان وهي الأرض وما عليها وفي جوفها من جماد ونبات وحيوان.

الفنان الأموي تعامل مع الطبيعة لأنها تخضع لنواميس جامعة محكمة، لحمتها الدقة وقمتها النظام، وهذا توفر بعقيدة الأمة، الفنان قدم لنا نمط الزخرفة واللوحة من خلال الطبيعة، واعتمد قاعدة التكيف، لأنه ناموس طبيعي في هذا الوجود وهو سنة الله في خلقه، ولم يقدم لنا في أنماطه المخلوقات الحية التي قدمتها الحضارة عبر العصور، وهذا يتضح من قاعدة التكيف حيث القاعدة لها مفهومان:- المفهوم الأول يخص الأحياء ويعرفه بالنص الآتي الحي الذي يكيف نفسه يكون من نصيبه البقاء.

أما المفهوم الثاني فيعرفه بأن الذي يعجز عن التكيف فيكون نصيبه الانقراض.

لهذا قدم لنا قاعدة تكيف مع النبات والذي اعتبرها تكيف البقاء للإصلاح، وهذا عرفه بالتغير وهذا التغير قدمه لنا بمفهومين:- المفهوم الفردي والمفهوم الطبيعي.

لذا يمكننا القول بأن العلم قوة به يستنير بها العقل على المعرفة المعرفة تبدأ بالمعرفة النفسية لأن معرفة النفس ضرورية لتكيفها بمقتضى الطبيعة، وهذا برز في الأعمال الفنية في عدة مواقع حضارية أموية، حيث نجد أن هدفه كان ابراز فهم حقيقي يختلف عن المنطق، لأن كلا من الاستقراء والاستنتاج يمكن أن يطبقا بصورة فردية، لهذا فقد بلغت الحياة الفكرية في زمن الأمويين المستوى الرفيع حيث نجد أنها واجهت عصرها الذي كان من شأنه أن ينهض بالحركة الفكرية المبدعة، لهذا نجد ان معاوية قد أنشأ ديوان سماه (ديوان الخاتم) وهذا الديوان كانت مهمته استخراج نسخة من كل وثيقة رسمية قبل أن تختم وترسل في سبيلها، واستمر هذا الديوان في عهد عبد الملك الذي أصبح في عهده دار الديوان حافلة بأنواع الوثائق.

الكثير من العلماء الذين كتبوا عن أنماط الصخرة قالوا ان الإبداع الفني العربي قام على الجمالية اللفظية وهذا غير ظاهر وبارز في فسيفساء قبة الصخرة، ان هذه الزخارف أسهمت في اغناء التراث والممتلكات الثقافية وتزين الأماكن الهامة في تاريخ الأمة وعقيدتها.

كانت الزخرفة مدرسة، ومن هذه المدرسة تخرج أولئك المهرة الذين قدموا ثمرة مواهب وعبقريات ومهارات يدوية وخبرات مهنية وأذواق فنية، وثقافية

جمالية، ومتطلبات اجتماعية، وضرورات اقتصادية ومنها عرفنا مستلزمات الحياة، وهذا التعرف وهذا الإبداع أسهما جديا في تشجيع الفنانين والصناع المبدعين في مختلف ميادين الإبداع والابتكار والتجدد والاختراع.

انه من الخطأ أن ننظر الى هذه اللوحات من موقع النمط اليوناني والروماني النشأة فقط، حيث عرفوا هذا الفن أنه صاحب الأصالة الجمالية، ولا يوجد ما يوازيه أو يجانسه، وفنان قبة الصخرة هو صاحب نموذج الإغلاق الذي في ميزاته المساحات المختلفة أكثر استعدادا لتكوين الوحدات، وحين نطبق هذا المنهاج على إدراك فان من الممكن فهمه بالإشارة، لكن الفنان ومن خلال التغير بين اللوحات والرسومات وبين تلك المسافات المغلقة يتمكن بواسطة الوصل بين نهايات هذه المساحة حيث شكلت له طرفين من أطراف المساحة المغلقة، و هذا منحه التحكم من الوصول الكامل أو عدم الوصول الكامل، وكما قلنا كانت جنة الفنان مؤلفة ومركبة من فصيلة النبات الذي قدمه لنا الفنان كوليد جديد والدلالة على هذا الوليد الفروع الصغيرة التي برزت في رسوماته المتعددة.

نجد الأهمية في هذه الرسومات في الفروع التي ثبتها على شكل زمبرك من كل الجوانب لها مركز وهو الساق الذي بدوره حمل ساقا ثانيا.

ويظهر على هذه الفروع أنها تحمل شحنة من الفواكه والزهور ونجد في القمة العليا من هذه الأقواس أن الإطارات العليا قد قدمها لنا الفنان باللون الزهري الذي لم يظهر في رسومات الحضارة وزخارفها، وكما يبدو أن فناننا استنبطه وقدمه ليكون القاعدة لإطارات اللوحات العديدة وجعله قاسما مشتركا بين كل

من اللون الذهبي والفضي، لكن لماذا هذا التنويع بين الأنماط؟ ونحن نقول أنه كما أراد أن يقدمها الى هذا الموقع لتكون هدية غير محددة العدد وتختلف عن غيرها من خلال ظهورها الذي قدمه الفنان كنوع من الزهور ذات الطول الكبير والمزخرفة بالجوهر، وجعل إطار هذه اللوحة باللون الزهري وقدم الأرضية باللون الزهري ونستطيع من خلال هذه الأنماط القول أنها نادرة الوجود، لأنها ألفت وركبت لتكون فصلا من فصول التاريخ العربي الذي نسميه تاريخ الزخرفة، وكما قلنا أن للفن تاريخ وللزخرفة أيضا تاريخ.

جميع الرسومات التي سنتحدث عنها قدمها الفنان وكأنها ولادة تناسلية، ولكن سأشرح هذه الرسومات حسب موقعها وخصائصها ويمكن أن نسمي هذا الانجاز بالصرخة الفنية.

شكلت هذه الرسومات لنا قاعدة معرض تكون عنصره من النبات وقدم الفنان في هذه الرسومات كلا من الأوعية والسيقان بشكل نادر ومستطلع وأظهرها كأنماط نباتية منتفخة وهذا لم نجده في زخارف الحضارة وقد زخرفها بالجوهر وفصوصه، وبالذهب، لكن باللوحة قدم منفذا وفتحه.الفتحة لها علامة عبارة عن خاتم صغير من أم اللؤلؤ.

الاسترسال في شرح هذه اللوحات التي هي بمثابة سجل تاريخي فني فقط، وقدم الفنان التاريخ كنمط، والفن قدمه من خلال ذلك التنويع الذي فرضه على الأنماط وصلتها بقدرة الخالق المبدع ولم يستوح هذا الفنان من الطبيعة الجمالية بل من طبيعة الخالق الذي أحسن كل شيء خلقه.

ظهرت هذه العناصر في اللوحة وكأنها غير متداخلة بل قدمها على شكل نبات يخرج بالنمو من بعضه البعض الى الخارج، ومن واقع هذا الخروج وفر لنا شكل ساق مركزي، ولكن كيف مرر هذا الخروج؟

نجد أنه مرره من خلال الخواتم الجوهرية والأطواق وتوجها من الجهة العليا في إطار متنوع تفاوت امتداده بين العلو والانخفاض وهنا جعل إطار اللوحة باللون الزهري.

أعادتنا قطوف النخل رسوماتها وزخرفتها الى الكلاسيكية التي لم نشاهد فيها تلك الأصالة، انه فعلا قدم صناعة ولكن ليست صناعة النحت، ان هذا النموذج يمكن أن نسميه مثالا عمليا على الرسم، الفنان نال من خلال هذا النموذج مرتبة علمية على هذا الابداع الذي هو صفة فنان قبة الصخرة، الفنان الذي قدم لنا كلا من الخيال والظل بكل من اللونين الأخضر والأزرق، وقد أخرج القطوف عن الساق وهذا الخروج ليس من جانب واحد بل من كل الجوانب، النخلتان اللتان أخرجهما ظهرتا وكأنهما تتجهان الى الخارج، لكن هذا الخروج منحنا كمشاهدين لهذه اللوحة أسلوب الغلاف وهو بمضمونه تبوأ قمة الجماليات الفنية، شمل هذا الغلاف واحتوى كل البقايا وقدم الفنان أجمل قطوف العنب والرمان وفواكه أخرى وظهرت معلقة على الساق المركزي.

أظهر في بعض الأحيان قاعدة النمط وكأنها سجينة لعنصر النبات مثل ورق الخرشوف، في أماكن أخرى تم زخرفة الجذوع التي أظهرها بشكل مخروطي وقدمها بالجوهر واللؤلؤ وهذا يظهر في الجزء العلوي، نلاحظ مصطلح اعتيادي

قدمه لنا الفنان بين اللوحات كي يمنحها المؤثر لكن لماذا هذا المؤثر؟، قدمه لنا من خلال وردة صغيرة فصلت بين نخلتين وقدم لنا باعثا حضاريا من خلال إطار زهري، هذا الباعث تكون من بصلة النبات، لكن الفنان قدمه لنا من خلال التكرار.

ولكن أظهره باللوحة بشكل منثن، وزخرفه بالجوهر، وكما قلنا فان استخدام بصلة النبات كنموذج قدمه الفنان كي يغطي نهاية النقطة من الزخرفة.كانت هذه النهاية مزخرفة بالجوهر، ونجده غطاها من خلال الإطار باللون الزهري الذي استرجعه بهذه اللوحة، ومن ثم النقطة التي تظهر في الطرف الآخر قدمه من خلال الصنوبر والنخل ولم يستخدم هنا بصل النبات لكنه استخدم الشكل المخروطي الذي ساوى به بين الطرفين من حيث الرسمة الهندسية.

لكن لماذا قدم كلا من الصنوبر والنخل بذلك الشكل المخروطي؟

أقول قدمها عوضا عن السطح الذي قدمه في لوحات أخرى كإطار باللون الزهري، لأنه في هذا الطرف كان يحتاج الظل لا إلى الفضاء، لهذا قدم لنا هذا النمط ليظلل هذه الروائع.

يدل هذا التنويع والتغير على ما وصل اليه الفنان من الإبداع في تجانس الرسمات وموضوعاتها، حيث نوع بين النمط والنمط الآخر، لكن هذا التنوع تم لا بالشكل بل بالمكان والواقعية التي رمز اليها من خلال التنوع الذي فرضه على الإطار حتى لا يقال أنه نقل او قلد.

قدم هذا التنويع باللونين الزرق والأخضر والإطار المحيط منحه الذهب وهذا الذهب كان أشبه بالخيط لكن الخيط من خلال الزخرفة ظهر لنا كخيط في ابرة، في

موقع آخر قدمه بثلاثة فصوص من الفضة وهذا ما نجده في الزهرة التي قـدمها على شكل بزوغ الفجر، ومن التنويع قدم النقطة فضية وزخرفها بأم اللؤلؤ.

قالت العقيدة ان الكون لا يوجد مصادفة ولا يوجد على باطـل ولا بـشكل عبثي، وكذلك الإنسان، وفي هذا الجو المشبع بالحق يربي الإسلام النفس البشرية فيعمق في شعورها الإحساس بالحق حتى يصبح هو العقيدة ويصبح هو الحياة، من خلال لوحاته قال لنا الفنان: الحق أذن في بنية الكون ذاته يوم خلقه الله بالحق فامتزج الحق في كيانه ولهذا لن أعمل مع الباطل والضلال.

لوحات قبة الصخرة فيها البناء العميق ذو المعاني التـي هـي الفكـرة الامية وهي عبارة عن التوقيع الذي هو ليس على الورق أو اللوائح بـل التوقيـع عـلى الحس البشري من أجل أن يتنبه إليها، لأن أنماطها من أساس العقيدة التي نشأت الحياة عليها، أرض فلسطين وقدسها وبيتها المقدس يأكدوا للأمة على أنه لا شيء يحدث باطلا ولا شيء يحدث اعتباطا، وكل شيء قائم على أرضي وعلى قدسيتي وعلى انتمائي وعلى التزامي قائم بالحق.

اعتمد فنان قبة الصخرة من خلال زخارفه التي نقرأهـا عـلى الذهنيـة التـي نهايتها التفكير وهو خالف فنان الحضارة حيث قدم لنا المعرفة في ذاتها بلا غايـة وقال لنا المعرفة التي لم تؤد الى شيء فإنها لا تؤد إلى غايـة الحيـاة فنـان الحـضارة اليونانية لم يتعامل مع الحقائق الموجودة بـالكون لأن الحقـائق ليـست موجـودة بالنسبة إلى الإنسان ذاته، أي إنسان الحضارة، لأنه لم يكن يؤمن بها لهذا لم يتفاعل معها مما أرسى أنماطه بواقعية الأرض لذلك لم يصل إلى المعرفة الذهنية.

حاول العقل الروماني أن يشطح في الكون من خلال تلك المدارس القانونية والفلسفية التي سعى اليونان لتطويرها عمن سبقوهم لكنهم زعموا أن الكون بلا خالق، وأن هذه الظواهر تحدث مصادفة والكون لا قاعدة له أو ناموس، من هذا الواقع لا يمكن لمزخرف قبة الصخرة أن يقتبس أو يقدم أنماطا فنية استخدمها الفنان اليوناني والروماني من خلال هذه الوقائع الفلسفية المحضة.

لكن الفنان البيزنطي من خلال لوحاته وأنماطه الفنية يقول ان وجود الخالق تدل عليه تنظيمات لا نهاية لها، تكون الحياة بدونها مستحيلة، وأن وجود الإنسان على ظهر الأرض والمظاهر الفاخرة لذكائه جزء من برنامج ينفذه بارئ الكون.

لكن فنان قبة الصخرة قدم المنهج الكامل للتأمل الإسلامي في ملكوت الله، وهذا هو التوجه الذي يوجه العقل في أول مهمة من مهامه تدبر آيات الله في الكون، تبدأ لوحاتنا في الصخرة بالتفكير وتنتهي بانجاز هذا العمل.حاولت منهجية المزخرف ان تصل الى الغاية القصوى التي توصل الأرض بالسماء والدنيا بالآخرة، وتصل البشر بالله، عرفنا من النصوص المكتوبة في قبة الصخرة أن عظمة المنهج الإلهي في تربية العقل البشري الذي يتمثل بأنه سبحانه خلق كل شيء بالحق وجعله منهجا لإقامة الحق في الحياة، لم يقدم فنان قبة الصخرة الشرائع كما قدمتها الأديان الأخرى من خلال الرسومات والزخارف لكنه لماذا لم يقدم هذه الشرائع؟

نحن نقول لأن التشريع منزل من عند الله ولكن القائمين به هم من البشر واعين لحكمة التشريع، والا فلن يطبقوه على تمامه، ولن يطبقوه على وضعه الصحيح، من

هنا نعرف أن الأمانة بالنص هي الالتزام بالعقيدة، ولهذا لم يقدم فناننا على تقديم اللوحة الا من خلال طبيعة الأرض وطبيعة الكون، فقدم لنا الأرض والماء والسماء والأفلاك، وقدم لنا الأرض بما تنبت من نبات وثمار وأشجار وجميعها لم يقدمها بغير صفتها، بل قدمها ضمن الواقع الذي تعيش به هذه النباتات.

ان غنى الموضوعات الزخرفية في قبة الصخرة وتكرارها على وتيرة واحدة انما هي وتيرة شرقية، حيث أن العين لهذه الزخارف والعقل الشرقي عقل مبدع وان الصناع الشرقيين مولعين بالزخارف، وانها أبسط دراسة موجزة للفن الإسلامي كافية لأن تظهر ان صناعة الزخرفة تبوأت المكان الأعلى بين الفنون الفرعية التي أنتجتها العبقرية الإسلامية. كثير من مؤرخي الفن يهملون دراسة الفن الإسلامي لعدم فهمهم جماليته وعدم إدراكهم معاييره الفنية، والأسس الفكرية التي صاغها الفنان من خلال لوحاته ولم يفهموا لغة التعبير به وهذا ما نجده مع أولئك الذين حللوا فسيفساء قبة الصخرة من هؤلاء المؤرخين في عالم الفن، حيث نجدهم اعتمدوا في تقويم آثار هذه الفسيفساء على معايير غربية وهذا التقويم غريب في فهمه الى قاعدة محاكاة الطبيعة أو قاعدة التشخيص، وهذا كله عائد الى تأثرهم بالفن اليوناني والروماني الذي اتخذوه كمعيار وحيد في تقويم أي فن آخر.

لا يمكننا اعتماد مصادرهم لتكون دليلا على المعلومة لأسباب عديدة منها اعتمادهم في تقويم الزخارف وموضوعاتها على معيار المشابهة، في هذه الحالة هم تجاهلوا المفهوم الجمالي الذي عبر عنه ولم يهتموا بتلك الفلسفة الجمالية التي خصها بالموضوع الذي ميزه بأنماط الخالق وقدرته.

اللوحة في مقدمتها كانت عبارة عن مقدمة نخلة وفي مواقع أخرى أبرز هـذا النمط من خلال شكل مستقيم، وبرزت هذه الاستقامة بصيلات النبات، لكن هذا الإبداع وهذه المداخلة بين كل ملم وملم آخر نجد بها كـل مـا هـو جديـد وبديع، تمثل هذا الإبداع بتقديم بصل النبات بشكل الطوق.

حيث يظهر أمامنا من خلال الصور التي التقطت لتلك اللوحات في الفترات السابقة للأجزاء غير متناسقة بين أقسامها العليا.

لكن لماذا لم يظهر عدم التناسق والتعادل هذا؟

نقول ان المزخرف استخدم أسلوب التتويج، لكن كيف تم هذا التتويج، انـه تتويج الأنماط العليا الذي تم عن طريق ربط الصلة بين البواعث المزخرفة وتلك التي تخص البناء بأسلوب معماري يمكن أن نسأل سؤالا هاما وهو:

لماذا لم يتم التناسب والتعادل؟

ونحن نقول أنه تم لأن المسافة كبيرة من جهة وطويلة من جهة أخرى، وهذه الأنماط محمولة على دعامات ضعيفة، وهذا ما أتاح بروز عدم التناسب والتعادل من خلال وجود المؤثر الذي يحتاجه المشاهد لهذه الزخارف.

عرفنا من واقع التحليل أنـه عنـدما نـشاهد هـذه الأنـماط والزخـارف مـن الأسفل نعرف مدى المهارة وما مدى الإحساس الفني لهـؤلاء الـذين صـمموا هذه اللوحات نجد في إحدى البواعث والتي قدمها الفنان بشكل نبات صـاعد على ساق مغطاة بأوراق الشجر ونشر الأنماط على الجهة اليمنى لكن هذا النـشر تم في هذه الجهة لأنه لم يكن هناك متسع بين جدار الواجهـة التـي هـي وسـطية

السطح، لكن اذا حاولنا مقارنة هذه الأنماط الإسلامية مع أنماط حضارية أخرى نجد أن هذا النمط منتشر في سوريا في القرن السادس الميلادي والمعروف أن الفنان الذي زخرف قبة الصخرة هو فنان سوري، لكن جزء كبيرا من هذه الزخارف والرسومات قد نقلت الى(لوحة مراكو) في فينا، لكن وجدنا أن هناك تأليفا مركبا من الأنماط البيزنطية المتقدمة.

وجدنا من خلال مقارنة هذه الرسومات الإسلامية مع تلك الرسومات البيزنطية التقارب بين الزخارف أي البيزنطية والإسلامية قائم فقط بأوراق الشجر وهذا التعبير لا يمكن اعتباره نقلا لأن الأوراق هي الأوراق ذاتها في كل العصور، انما بخصوص الأغصان فلن نجد انها انتشرت في الرسومات البيزنطية أو رسومات الحضارة الا بعد ان تم نشرها في قبة الصخرة في القرن السابع والثامن ميلادي، قدمها الفنان بأسلوب بسيط ومن خلال شكل يتناسب مع هذه الأنماط التي عادت للظهور مرة ثانية في القرن الحادي عشر والثاني عشر.

من خلال الرسومات التي تكلمنا عنها كانت تتمتع بصفتين، الأولى الجمالية المتقنة والثانية فهي الاتزان الذي ظهر في اللوحات وكأنها مجموعة متوازنة لأنها جميعها تمثل عنصر النبات وقدمها الفنان من موقع المحمول على صحن وكانت هذه اللوحات قائمة على الدعمات التي تم شرحها.

كانت هذه الزخارف تمثل شكلا من أشكال الطبيعة الحقيقية وأصبحت تمثل مرحلة من مراحل الطبيعة، حيث تم تأليف وتركيب هذه المرحلة عبر لوحات فسيفساء على الدعمات الداخلية لقبة الصخرة.

من خلال اللوحة التي تنفرد بشرح مركباتها ووصفها وتوضيحها، هذه اللوحة ليس لها صلة بما قدمنا وشرحنا لأنها تحل حسب تسلسل الأنماط، بعد ذلك الدغل من نبات القصب قدمها الفنان بأسلوب جديد حيث أظهرها بحجم صغير بدلا من أن يقدمها على شكل جذور في الأرض نجده يقدم لنا الساق وكأنه نتيجة تناسل نباتية صادرة من صحن كبير والوعاء ونعني الصحن قدمه بشكل مفتوح الأرضية من خلال ورق الخرشوف.

نجد الفنان من خلال اللوحة قد قدم لنا الساق باللون الأخضر وقدمه وهو يحمل فواكها وأوراقا، والتي هي جزء من ذلك النمو في الأشجار، وإننا نؤكد ان من يشاهد هذه اللوحة يجد ان الزخرفة ذاتها التي تقدم الشرح، لأن الزينة التي تظهر في الأجزاء العليا قدمها الفنان في هذا الجزء حتى يعوض عن ذاك الضيق في المنطقة المجاورة بسبب دعمات السطح.

اللون الخضر هو ذاك اللون السائد والشائع في جميع اللوحات وهذا ان جاز لنا أن نمنحه لقبا لقلنا أن النغمة التي يمكن تميزها من خلال تلك الزينة والزخرفة وبهذا الجزء لم يزخرف الفنان أي زينة بكل من الجوهر أو الذهب او اللؤلؤ.

يدل تأليف هذه اللوحة ومن ثم تركيبها على مقدمة لشيء ما، وهذه المقدمة هي الإخلاص والصفاء وهذا ان دل على شيء من الحيرة والقلق الى أولئك الذين قرءوا أنماط الفسيفساء في الحضارة لأن مقارنتهم كانت مستمدة فقط من التصور لا من الواقع.

هذا الإخلاص والصفاء قدمها الفنان بهذه اللوحة يأتي بعد الأشجار البديعة والباهرة والتي شرحناها سابقا.

لكنني أقول أنه من الصعوبة أن نحدد الإطار الخارجي لهذه المجموعة لكن لماذا؟

لأن هذه الجماليات التي قدمها الفنان لا من خلال الفصل بينها، بل انه أوصل بينها حتى أصبحت تظهر وكأنها لوحة واحدة متجانسة، كان الإتقان يفوق الوصف، لأنه لم يقدم الفنان مواقف وزخارف غير متجانسة بل نجده قدم الإتقان والإخلاص والصفاء التي هي صفة من صفات الجمال في هذه اللوحات حيث قدم مقارنة بين هذه الأنماط وأنماط رومانية وبيزنطية.

شهد الواقع الإسلامي جهدا ضخما في ميدان الفقه ويعتبر تراثا إنسانيا خالدا وبقي الكثير من هذا الفقه حيا الى هذه اللحظة رائعا بعمق ما فيه من استدلال الفكر الإسلامي، انطلق لكي يكون هدى للتوجيه الإلهي تدبر الآيات وتعلمها والنهي عن الخوض فيها بغير عدتها الواجبة لها من العلم والتبيين والتفكير.

ولهذا فان الحياة لا تسير اليه بحيث تنطبق عليها القاعدة التشريعية انطباقا آليا، دائما هناك مئات من الحالات للقاعدة الواحدة وما لم يكن الإنسان فاهما للحكمة الكامنة وراء التشريع فان مزخرف ومزين قبة الصخرة يكون بمفهومه لم يخرج عن هذه الحكمة التي هي التشريع، لأنه قدم الترابط بين التشريعات في مجموعها وطبق تلك الحالات المختلفة مع واقع الربط بالنص الشرعي وهو مضمون نعرفه نحن البشر من خلال الفهم الواقعي لحياتنا.

هل مصمم قبة الصخرة أيقظ خلال عمله العقل البشري كي يتدبر الحكمة؟

نحن نقول نعم حيث تعامل مع العقل بمنطق الفهم والوعي، لأنه بدون الفهم والوعي فلن نستطيع التطبيق لمنهجية التشريع، لكن الأرض المقدسة هي الموقع الذي فكر به هذا الفنان من خلال الحكمة، لأن الحكمة تقول تدبر ثم فكر ثم استخدم العقل للفهم بعد هذا التطبيق والتنفيذ، لكن كل هذه الأفكار تحتاج الى مصدر تستقي منه وكمال نستمد منه والى غاية تسير نحوها وليست في ذاتها لأنها كلها أجزاء من الكون ولهذا التزم بالقاعدة التي تقول:

كيف تكون غاية الكون والوجود؟

القدس في مفهوم التراث والعقيدة القيمة العليا ذاتها الغاية القصوى التي اجتمع عليها الناس على مر العصور والأجيال، التف البشر حول القدس لأنها القيمة الخالدة، من واقعها اهتز ضمير الأمة ليس مرة واحدة بل مرات، ولأن القدس نظرة من نظرات الكون العظيم الذي ان نظرت اليه وجدته متكاملا ليتمم بعضه بعضا، ولهذا كانت الصخرة والمسجد آية من آيات الفن المعماري، حيث أصبحت مكان تجمع للمسلمين في عصر الخلفاء الراشدين والعصور المتعاقبة.

من جانب آخر فان التشريعات المتعلقة بأمور متغيرة في الحياة لم يتعامل معها فنان الصخرة لأنه عرف من الحضارة ومن الأمر الإلهي أن عبادة الفرد نفسه غرور وأنانية وعبادته لغيره خضوع وذل وعبادة الأمة لنفسها واتخاذها ذاتها غاية قوميتها هدفا، هو بمثابة أنانية جماعية.

وجدنا من خلال الأعمال الفنية الإسلامية أن الفنان تعامل مع الطاقة العقلية التي من خلالها نظر في سنة الله في الأرض وأحوال الأمم والشعوب على مدار التاريخ وهذا الفن وجه العقل البشري الى استخلاص الطاقة المادية وتذليلها لخدمة الإنسان.

ان فنان قبة الصخرة لم يكن على عجلة من أمره في استخلاص نتائج زخرفته، لأنه عمل في السنن التي لا تتبدل ان اعمار الأفراد ليست هي المقياس والجولة العارضة بنظره ليست هي الجولة الأخيرة.

كان الفنان من خلال أنماطه الحضارية في العصر اليوناني والروماني عبارة عن شحنة حبيسة تندفع من خلال التصرف كحدث كبير في سيكولوجية الإنسان بواسطة التغيرات بالسيطرة على النفس أحيانا ثم يفقدها أحيانا أخرى، هذا الفنان قدم البشر وهم يتصارعون على الآلهة كي يحصلوا على المعرفة لهذا لن نجد بين تلك اللوحات والرسومات العديدة والكثير لهذه الحضارات أي علاقة بين العقل والروح.

ترك فنان الحضارة لشهواته استعباده، وحرفته الشهوات الى حيث لا يملك لنفسه القيادة وضبطها أحيانا وهذبها ونظفها ولكنه لم يكتبها، ولهذا نحس بجمالها ونعترف بنظامها ودقتها في التعبير عن الحدث دون أن نلتزم بمضمونها الأسطوري لأنها إحسان في الأداء لا مجرد الأداء.

أما فنان الصخرة قال لنا ان الفن ليس ضرورة وإنما هو جمال، ومن أجل ذلك لم يتعامل مع الكائن البشري أو حتى الحيواني في قبة الصخرة لان الكبت مناف

لفكرته ومنهجه بالحياة، حيث ان فكرته ومنهجه في أخذ الكائن البشري بجميع خصائصه وجميع طاقاته واستغلالها كلها لتحقيق أهداف الحياة، فكرته ومنهجه هي احترام كل طاقة مادامت تؤدي مهمتها التي فطرها الله عليها، ألسنا نشاهد في الطبيعة التي نعيش في أحضانها نوعا من الموجودات النباتية التي قدمها لنا مزخرف الصخرة، قدم النبات والشجر وكأنه يمر بدورات من الحياة والموت وكان يريد شيئا يعبر به عن القاعدة التي أنكرها إنسان الحضارة والتي تقول لماذا لا تكون للإنسان دورة حياة أخرى بعد الموت، وهل في نظام الكون ما يمنع ذلك ما دام لذلك أمثال وأشباه مثل النبات.

ان إبداع الفنانين المسلمين من خلال تقديم روائعهم الفنية أسهم في التعريف بالحضارة العربية الإسلامية وإشعاعها في مختلف الأقطار عبر العصور التاريخية، وقد تحدث كثير من مؤرخي الفن عن تأثير الفن العربي الإسلامي في الفنون الأوروبية وميز عدد من الباحثين تاريخ الفن العربي الإسلامي وتطوره من مرحلة نشوء الفن العربي في المدينة ودمشق وتطوره في بغداد، وامتدت هذه المرحلة من القرن السابع حتى القرن التاسع، اما مرحلة الازدهار فقد تمت في كل من بغداد والقاهرة وقرطبة من القرن العاشر حتى القرن الثالث عشر للميلاد.

وتبع هذه مرحلة الغزو الصليبي والتتري والمغولي والاسباني على المشرق العربي والأندلس والتي امتدت من القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر.

مرحلة الفن في عصر الخلافة العثمانية والتي في حينها انتشر هذا الفن في أفريقيا وشرق آسيا لتمتد هذه المرحلة من القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر حيث بدأنا نتأثر بالفنون الأوروبية عوضا عما كنا نؤثر بها.

تميزت أنماط الزخرفة في الصخرة والمسجد بوحدة الروح الفنية وجمعت من خلال المؤثرات بين الأقطار الإسلامية رغم التباعد بينها ومنها عرفنا الاستمرارية بالوحدة الفنية مع توالي الأزمان وتعاقب الأجيال وعن مطابقة الحدود السياسية عبر العصور التاريخية ومن خلال زخرفة الصخرة عرفنا أن الفن كاللغة كائن حي يتميز بالتطور والنمو والتفاعل.

يتطلب الإبداع الفني الاستقرار والازدهار ومن خلال لوحاتهم نعرفهم كما عرفناهم عباقرة موهوبين حملوا شعلة الإبداع والابتكار والتجديد، ان التجديد الذي ظهر في العصر العباسي والفاطمي أسهم في اغناء التراث الحضاري والمكتبات الثقافية.

لكن أين يكمن هذا الاغناء؟

انه يكمن في اللغة العربية التي هي لغة الحوار الحضاري في كل الأقطار العربية والإسلامية، كالفن الإسلامي الذي كان لغة الإبداع الفني في كل هذه الأقطار، وشمل هذا الإبداع كل فنون بناء وتنظيم المدن والعمارة والنحت والرسم والتصوير والفسيفساء والخط والتجليد والحفر والنقش والتطعيم والتزين والتكيف والصياغة والفخار والخزف والزجاج والمعادن والنسيج والسجاد.

لاحظنا أيضا من خلال تلك الأنماط وحدة الروح الفنية في هذه الأثار، رغم تباعد الأقطار وتعاقب العصور مما دعم الفن كاللغة في تأكيد وحدة أقطار هذه الأمة، لقد ترك لنا فنان قبة الصخرة صلة، أما ما هي هذه الصلة؟

انها صلة الفنان بأثره الفني، وأثره صلة روحية تجعل هذا الأثر الفني كمرآة يرى فيها نفسه وروحه وفكره وذوقه ومهارته وخبرته وطموحاته وتطلعاته، ان هذه اللوحات بالنسبة اليه كالوليد الروحي، حيث كان هذا الفنان مخلصا لعمله وفيا لفنه الذي يجمع فيه المواقف الإبداعية في زمنه، وقدم الأفكار الروحية التي تعلمها من العقيدة فجعل منها عملا فنيا رائعا ويمكن ان تكون لهذه اللوحات أن تكون فتحا جديدا في ميادين الإبداع لأنها تميزت بدرجة عالية من الإتقان والدقة والاكتمال.

نحن نقدم مقارنة من خلال البحث والقراءة وهذه المقارنة بين السلسة التي قدمها اليونان في أنماطهم وتلك التي في العصر الروماني والبيزنطي واستخدمت في حمل الفانوس وبين التي قدمها صانع الفسيفساء من خلال التأليف والتركيب للبواعث الحضارية التي برزت في فسيفساء قبة الصخرة وهناك مقارنة بين الأوعية المفتوحة وعناصر النبات التي ظهرت في الحضارة اليونانية والرومانية والبيزنطية وتلك الأموية والعباسية والفاطمية.

ظهرت السلسلة في نهاية العصر الروماني من خلال الصور العديدة للأباطرة الذين ظهروا على القطع النقدية او الرسومات على الواجهات التي في المعابد، الا أن هذه السلاسل كانت في الحضارة وسيلة تعبير على نمط تعامل معه الإنسان، الا أن صانع الفسيفساء في قبة الصخرة قدمها كنمط مستقل وأظهرها كفروع وأغصان تغطي أقواس أو واجهات مزخرفة من جهة أخرى قدمها كنمط تعامل مع النبات والشجر، وهذا هو الاختلاف الذي برز في كل من هذه الأنماط الحضارية والإسلامية.

قال (هيرزفيلد) انها نمط وصل الى الصخرة من شمال سوريا مثلها مثل ذلك الرخام الذي احضر الى الصخرة من اللأذقية وتم استخدامه في المحاريب كما تمت زخرفة مجموعة من الأنماط والبواعث ونشرت على الأروقة الداخلية في قبة الصخرة وهذه المجموعة مكونة من ستة عشر نمطا، كل ثمانية منها قدمها باللوحة سنحاول تحليل هذه الأنماط، المجموعة الأولى اعتبرت من أجمل البواعث حيث ظهرت وكأنها عبارة عن مؤثر غريب وعجيب أكثر من غيرها، وكانت مميزة لأنها فصلت وبينت غناء هذه الأنماط المزخرفة بشكل عظيم وعجيب، أما هذه الأنماط فهي الورود وقدمها صانع الفسيفساء بشكل جميل ولائق بأسلوب مختلف، حيث ظهرت جميعها وكأنها تتحالف مع بعضها، حافظ صانع الفسيفساء وصان هذه الزخارف، لكن كيف تمت المحافظة عليها وتركيبها على الخط الرئيسي للوحة جعلها علامات وهذه العلامات ظهرت من خلال اللوحات كنسق واحد.

كان المشاهد والناظر لهذه اللوحات تبهر وتجحظ عيناه من وميض تلك المجوهرات التي تمت الزخرفة بها.

طعمت هذه اللوحات وزخرفت بخلاصة اللؤلؤ والفيروز والزمرد والحجارة الكريمة المختلفة والذهب لكن هذه الزخرفة قدمت من خلال السلسلة النمط الذي حاولنا مقارنته مع الأنماط الأخرى، لقد قدم فنان قبة الصخرة السلسلة كنمط قائم على أرضية زهرية.

قال (بريشم) عن هذه اللوحة انها كنز وهذا الكنز يذكر بريشم بكنز ملكة سبأ المعروض على جدران وأقواس قبة الصخرة والذي حافظ على بقائه دون المس به عدة قرون.

أما اللوحة الثانية وهي المجموعة الأخرى، فكانت عبارة عن طوق ونخيل ظهر قائما في واحة جسدها صانع الفسيفساء وقد غطى مقدمتها بقلادة وفي وسط القلادة جوهرة كبيرة كانت تصلح لتكون تاج، ومع هذه القلادة قدم لنا عصبة وظهرت كل هذه الأنماط كأقراط من الجوهر معلقة وأضاف إليها اللؤلؤ.

وميض البرق من الجوهر بأنواعه واللؤلؤ والذهب وهذا الرونق والبهاء الذي ألفه وركبه صانع الفسيفساء في المواقع العليا من قبة الصخرة، كل هذا لماذا تم؟ ولماذا تلك القمم الفنية في المواقع العليا من الصخر؟

نحن نقول بسبب غياب الضوء والنور في الواجهات من الأروقة الداخلية، زخرف الفنان هذه البواعث بالمجوهرات وتوابعها، في هذه اللوحة وجدنا أنه قدم لنا أوراق الشجر لكنه منحها زخرفة تأثيرها متواضع.

ظهرت مهارة صانع الفسيفساء في هذه اللوحات، وكان النور عبارة عن رؤيا ومشاهدة وإعجاب في الأسلوب الذي عالج به صانع الفسيفساء موضوع الإثارة من خلال الزخرفة والنمط.

ولهذا أقول ان الفنان نجح من خلال تغلبه على الأزمة التي صادفته وهي الإنارة التي أشرنا اليها، وقد تغلب عليها بينما الكثير من الزخارف التي تمت في الحضارة لم تنجح في تقديم الحلول، أو تظهر الوضوح الى المصاعب التي واجهت الفنان كما شرحنا في السابق، وقرأنا عدة أنماط وبواعث منها الأقدام التي قدمها صانع الفسيفساء وكأنها عبارة عن أنواع من الأوعية أو ساقات منفوخة لكن هذا تم من خلال الواقع الطبيعي للنبات، لكنه زخرفها باللؤلؤ والجوهر، وقدم لنا جذع شجرة مزخرفة بالجوهر وبشكل مخروطي.

منهج الإسلام في تربية النفس أن لايكبت رغباتها فيقتل حيويتها، ويبدد طاقتها ويشتت كيانها، ان الإسلام يربي النفس المتكاملة التي تأخذ انطلاقها الكامل في كل اتجاه بقوة وإصرار وتمكن، وفي الوقت تتخلى النفس بقوة من كل متاع حين تريد، ونحن نقول ان هذا هو التحرر القوي، بل هو التحرر الحقيقي، التحرر الذي تتمثل فيه حرية الرغبة وحرية الامتناع.

ان لكل نبي منهجيته ومعجزته سيدنا موسى كانت منهجيته التوراة ومعجزته العصى وسيدنا عيسى كانت منهجيته الإنجيل ومعجزته إحياء الموتى، ونزول المائدة من السماء، لكن سيد البشرية محمد كانت منهجيته ومعجزته القرآن وطبقت الأمة من خلال هذه المنهجية الشرائع التي شملت الحياة بأسرها وفسرت ظواهر الكون وحددت معلومة التاريخ باليوم الآخر، وقالت هذه المنهجية للقدس (أنت الرابط بين الأرض والسماء وبين المعتقد والاعتقاد، فالقدس ربطت بمعجزة الإسراء والمعراج بين المسجد الحرام في مكة والمسجد الأقصى في القدس، هذا الحدث الذي تم على أرض القدس عرفنا نحن الأمة على أن القدس هي جزء من أرض الرباط بل فلسطين وسوريا هما ارض رباطة هذه منهجية رسولنا ﷺ منهجية العلم والحق والصبر والربط بين الأرض والأمة، ان منهجية العمل الفني التي طبقها عبد الملك والوليد ومن أتى بعدهما، كانت لا تريد للرغبة أن تكون مالكة لقيادة الإنسان توجهه كما تشاء وهو إليها منقاد بل تعاملت مع التطور وارتقاء العقل.

ان جماليات الفن والزخرفة والزينة في الصخرة المشرفة بمثابة اعتبارات لمرحلة جديدة في هذه الجماليات، حيث قدمت بيانا للحقائق من خلال العقائد التي

اعتمد على ما بلغه العقل من نضج، ولهـذا قـال لنـا، الفـن مـن خـلال صـانع الفسيفساء ان العقل البشري يقاس بالأداء أو النشاط المعرفي الذي يقوم به الفرد.

تمكن الفنان بهذه القواعد من تحديد المعالم الرئيسية للزخرفة وحشد لها الصفة العقلية كالقدرة على التأثير في المؤثر والتجانس بين الأنماط وعلاقتهـا بـالأرض والكون والإنسان.

لكن هل اعتمد هذا الفنان على فكرة القياس أم المقارنة؟

نحن نقول من خلال هذه البواعث التي نقرأها ان الفنان اعتمـد عـلى القيـاس العقلي لأنه الجوهر نولم يتعامل مع القياس المادي، لأن القياس المادي يعتمد التقدير ولم يعتمد المقارنـة، لأن المقارنـة توصـل الفنـان الى النـواحي الكميـة، والنـواحي الوصفية التي اعتمدها الباحثون الذين قرأوا هذه اللوحات في بداية هذا القرن.

نحن نحلل العمل الفني الذي تم في الصخرة اعتمادا على النشاط العقلي، لأن صانع الفسيفساء قدمه مظهر من مظاهر هذا الكون.

اعتمد اليونان والرومان على الموهبة والمقارنة بكل ما أحاط بهما من كائنـات وقوى، لهذا نرى في لوحاتهم ورسوماتهم السيطرة الفنية بالطريقة التي تصورها لهم عقولهم، وهذه الرسومات بما فيها من قدرات الآلهة التي كان يخشاها ويقدم لها القرابين ويقيم لها شعائر الخضوع في تقديسه وعبادته، لكننا نقول اعتمادا من العقل البشري الذي وهبه الله لنا (ان خير الناس هذا النمط الأوسط، يلحق بهم التالي، ويرجع اليهم العالي.

ان الفن الإسلامي بمضمونه قدم اللغة لتكون قاعدته، لكن الفن في الحضارات الأخرى لم يعتمد على اللغة وانما على ما يفصح عنه الفرد من عمليات عقلية معقدة متنوعة من خلال سلوكه الحركي، وبهذا سجلت الزخارف والرسومات والنحوت وكأنها مقاييس هامة في التطور التاريخي، من هنا يمكننا ان نعرف الفن الكلاسيكي في الحضارات الأخرى بأنه لوحة فيها المتاهات، ولوحة تكمل فيها الصورة من واقع الأسطورة، ولوحة فيها الأشكال وأخيرا الموضوع الذي كان يعالج هذه الرسومات والذي نعتبره مصفوفات متتابعة.

لكن لماذا لم يتعامل فنان الحضارة مع الفروق الفردية التي تعامل معها الفنان المسلم؟

لأن فنان الحضارة لم يتعامل مع الحياة نفسها التي هي مقياس عقلي طويل المدى، شامل للنشاط المعرفي، لهذا نجده يتعامل مع الموضوعية التجريبية التي وجدها حدا مجهولا لم يتمكن من الكشف عن وجودها ولا يدرك خواصها ونتائجها لهذا جسدها ورمز اليها.

لكن صانع الفسيفساء اعتمد على النص القائل لا يزال الناس بخير ما تباينوا فإذا تساووا هلكوا.

لم يعرف فنان الحضارة ولم يؤمن بحدود الدنيا وكانت لوحاته تعالج الانحراف، لكن فنان الصخرة قدم لنا هذه الفروق عن طريق النمط ذاته، وكان هذا التقديم يعتمد اما ان تكون في نوع الصفة، وإما أن تكون في درجة متفاوته والتي نعتبرها صفة واحدة.

ونجد بين موضوع اللوحة في كل لوحة الحضارة ولوحة فسيفساء قبة الصخرة تباينا في مدى القدرة.

اعتمد فنان الحضارة على التذكر بينما فنان الصخرة اعتمد على الاستدلال، ان فنان الصخرة لم يلب الفطرة الإنسانية بالزخرفة ولا بالفطرة الحية على إطلاقها بل لبى فطرة الخليقة في الجماد.

لكن لماذا عمق هذا الفن التأمل وقدم الصلة المباشرة بعالم القيم الإنسانية؟

لأنه فن تجنب التشخيص والتجسيد، وكل ما يتعلق بالجسد والمادة، ويميل الى الفن التجريدي الذي يستجيب لمقتضيات الحاجة الجمالية، ويثير حالات من التأمل الصافي، والحلم، والخيال الواسع والإيحاءات الروحية، وأذكاه شعلة الإبداع في عالم التكوين والتشكيل الذي ينزع الى خلق مناخ من الانطلاق يشارف فيه حدود المطلق، ويبدو في الاتجاه التجريدي أكثر ملائمة مع السمو الروحي.

ربما ان الحياة متاع الغرور، لهذا كان لا بد من تجنب هذه الحياة المادية الزائلة والفانية، والتطلع إلى المطلق، وهكذا تميز الفن الإسلامي بالاستعاضة عن التجسيم والتشخيص بالعمق الإنساني والبعد الوجداني، والقدرة على تحويل العنصر الطبيعي الى عنصر زخرفي جمالي، وإذابة الجسم، وتوجيه النظر الى زخارف غنية من شأنها أن تضفي على اللوحة الرقة والجمال وحسم التعبير عن نظرة روحية.

لكن لماذا قدم هذا الفنان الإدراك المتجه إلى العقل؟

ان صانع الفسيفساء بهذا الأسلوب تجنب خطر الإثارة، واعتبر الحقيقة ليست الصورة المطلقة للشكل، وإنما هي الشكل المطابق للمعنى الكلي، لكن العمل الفني جسده صانع الفسيفساء بالتحلي وبوعي محسوس، يتجاوز الفنان هنا العلم الحسي متطلعا الى عالم أوسع عن طريق عمق التفكير والتأمل الواقعي والرمز الكلي.

هل يمكن أن تكون لوحات صانع الفسيفساء فن التعبير عن اللانهائية؟

نعم وهذا ظهر من تكرار الوحدات الزخرفية الى مالا نهاية، وذلك بإيقاع المؤمن المكرر باستمرار وعلى الدوام كان لفظ الخالق، هو الاستغراق في نشوة الاتصال الروحي بالمطلق الأبدي الحقيقي، واعتبر هذا العمل الفني الإبداع جزءا من وحي المعاني السامية وقيم الإلهام واعتبرها حالات الوجد الروحي والفني الذي دفعه الى البحث عن اللانهاية في بيئة يشعر فيها برهبة السماء، لهذا قدم الجذع بالشكل المخروطي لاعتبار ان الدعمات كانت قصيرة، وان هذا الجذع هو نمط يظهر بجوار كأس زهرة وتحاصره ورقة خرشوف.

كانت هذه الزخرفة وتمثل الاكتمال، كأس الزهرة بأغنى الجواهر وتم تقديمه بأسلوب ونموذج أطول مما كان متوقعا، وقدم لنا من خلال قاعدته الأرضية المكلسة بنموذج آخر.

التتويج

تمت عملية تتويج الأنماط من الأعلى حيث زخرفت هذه البواعث من القمة، وبدايتها تمثلت في فصيلة النبات الذي هو نبات بصلي، وهذه الفصيلة نشرها

الفنان على قمم الأقواس والدعامات والأروقة، ومنحها شكل القلب وقدمها بأسلوب متجهة الى الأسفل، كتاجات لهذه الزخارف التي ظهرت كضرب من الزنبق وزهور اللوتس.

الأغصان أبرزها وكأنها تتفرع من ساق رئيسي وجعل الأغصان منتشرة على طول الأقواس في بواعث حقيقية، وقدم هذا الساق بالساق الطويل، لكنه زخرفه بالجوهر وأم اللؤلؤ على أرضية خضراء، لكن هذه الأنماط كما عرفنا من الشروحات السابقة كانت تزخرف بأسلوب مختلف عما قدمه في مواقع أخرى، على هذا الساق علق أغصانا جميلة من العنب والرمان، وأخرى كثيرة ظهرت في اللوحة ومنحها اللون الأخضر، وهذه الأغصان براعم، لكن نجد الكثير من المصطلحات الاعتيادية موضوعها المؤلف والمركب بالفسيفساء والزهور والفواكه وتمت زخرفتها باللؤلؤ.

شجرة النخل هي نمط أصيل في تلك اللوحات، وفي بعض الأحيان كانت تظهر على القوس من خلال الانحناء الداخلي والخارجي، ظهرت وكأنها إبداعية زخرفت بالمواد الثمينة والغالية.

زخرف هذا الفنان القليل من الفواكه بالذهب وأم اللؤلؤ، لكنه قدمها وأظهرها وكأنها قائمة على تلك الأرض الخضراء في الأقواس العليا، لكن نجد أنه ظلل هذه اللوحة من خلال التنوع في الحس الفني ونغمة التلوين التي هي معبرة، منها اللون النيلي الأزرق والأخضر الغامق.

تم تعليق الفواكه على ساق ذهبية قصيرة، وقدم لنا الفنان ضلعا ذهبيا عريضا وجعل هذا الضلع يظهر خارج الخط الذي قدم عليه النخل، وان هذا الضلع هو

المقدمة التي نتحدث عنها ويطلق على هذا العمل اسم التتابع، لكن كيف تعاملت الزخارف مع الأقواس؟إنها تعاملت مع انحناء الأقواس والتي منها زخرفة الأجزاء العليا، النخلة في هذه اللوحة استنبتها بالشكل المخروطي، مقطوعة من الوسط وهي في الحقيقة ورقة طويلة من الخرشوف مقطوعة من الوسط، الطرف منها بدا وكأنه مثني من الخلف وهذا الانثناء يظهر فوق الوسط لكن على ماذا يدل؟

نحن نجده علامة من علامات الصفاء والإخلاص، وزخرفه الفنان بالذهب واللؤلؤ، لكن لماذا قدمه لنا من خلال اللوحة كما لو انه زرع بذورا أو كما لو أنه خرج من مشتل تناسلت أشتاله.

نحن نقول ان هذا المشتل كان يحتاج الى نشر من خلال الشتل حتى تتم عملية الزرع، لهذا نشره كي يخالف الأرضية الغامقة التي تخص الورقة التي هي ورقة الخرشوف.

هل كان القصد استدعاء الفكرة بالتفريغ والتشتيل والتي هي ظاهرة من ظواهر الكون.

يبدأ الإسلام بتربية العقل من خلال تحديد مجال النظر العقلي، فيصون الطاقة العقلية من تبددها وراء الغيبيات التي لاسبيل للعقل البشري أن يحكم فيها.

لكن العقيدة أعطت الإنسان نصيبه من هذه الغيبيات، ولكن هذا العطاء كان بالقدر الذي يلبي ميل الإنسان للمجهول وهذا الميل تم توكيله الى الروح، فهي القادرة على ذلك، والمزودة بوسائل الوصول، أما العقل فوسيلته إلى الله والى معرفة الحق التي هي تدبر الظاهر للحس والمدرك للعقل.

عرفنا من خلال هذه الفسيفساء الجميلة التي ندرسها من مصممها أنها همزة الوصل بين الروح والعقل، حيث قدمت لنا خطوطا عريضة واسعة المدلول ولكن في النفس البشرية ذاتها جانب آخر من تلك الخطوط الدقيقة.

من عجائب التكوين البشري الخطوط الدقيقة المتقابلة المتوازية كل اثنين منها متجاوران في النفس وهما في الوقت ذاته مختلفان في الاتجاه ومثالا على ذلك الخوف والرجاء – الحب والكره – الاتجاه الى الخيال والطاقة الحسية والطاقة المعنوية – الإيمان بما تدركه الحواس حب الالتزام والميل الى المقطوع، الفردية والجماعية – السلبي والايجابي –كلها خطوط متوازية ومتقابلة، وهي باختلافها ذلك وتقابلها تؤدي مهمتها في ربط الكائن البشري بالحياة، لهذا قدم صانعو الفسيفساء الاتجاه الى الواقع كموضوع اللوحة والزخرفة، أما الاتجاه إلى الخيال فقد تم من خلال ربط الواقع بخيال الطبيعة، وهذا تمثل من طرح الأنماط الكونية والحياتية مع تلك النباتية التي تمثل واقعا من واقع الأرض، أما القمر والقرن والأوعية فهي أنماط تم ربطها مع النبات من خلال الصلة بين بما تدركه الحواس وما لا تدركه، وزودنا بمنطق الأسلوب الفردي والجماعي، ليس هي فقط من خلال الوحدة الاجتماعية بل من واقع النمط ذاته.

هذه العجائب هي كأوتاد متفرقة متقابلة لتستر الكيان كله، وهي التي ربطت هذا الكيان من كل الجوانب، وتم هذا الارتباط من خلال عقد حلف وثيق الصلة بين ارض فلسطين وقدسها والعقيدة، وينحصر في نطاق واحد وليس مستوى واحد، بل شمل ما حققه كيان الحضارة الذي احتوى على العجائب والمعجزة، وان كان للإسلام مزية في مسايرته للفطرة، فهذه المزية تركت وترا من أوتار القدسية على

ارض القدس وما حولها، بل ان فطرة العقيدة وقعت على هذا المزية التي احتوت طاقة ما هو قائم بما هو آت، وتتابع الأجيال على ذلك جيل بعد جيل، وكان حب هذه الأرض عبادة سنوية رائعة، وهذه العبادة هي التخلي عن الخضوع لغريزة التفريط حيث كسر هذا التتابع ميزان القيم المادية في السابق إنما في الأرض، فعلينا ان نقيم على هذه الأرض وهذا الوطن ميزان القيم الإنسانية المجردة.

لكن لايكفي ان تكون صلة المؤمنين بهذه الأرض مجرد اعتقاد عقلي، بل ان الصلة التي نرجو صلة الاقتداء بالسلف السابق لنكون السلف القادم إننا تعلمنا من العقيدة الدعوة الى التوحيد وتعلمنا الإيمان بالبعث وكان على هذا الأرض دليل القدرة الذي يمكن ان نعرفه بأنه القادر على البدء، القادر على الإعادة.

لكن هل كان على هذا الارض دليل الحكمة؟

نحن نقول نعم ان فسيفساء قبة الصخرة والأبنية الإسلامية العديدة في القدس وفلسطين يدلان على ان الكون غاية وحكمة، الدليل هنا "الإسراء والمعراج" لكن دليل الحكمة تمثل بدليل نعم، لان العلم يتصل بالقدرة والحكمة لان الله جل شأنه قد أحاط بكل شيء علما.

لوحات قبة الصخرة بسطت الأدلة ومحضتها وكررت الدعوة الى النظر والتأمل، لان هذا التأمل دليل بين على ان القرآن بنى دعوته على العقل، وخاطب من فرض الرأي على التبصر بدليل الحكمة ودليل العلم اللذين هما منهج مزخرف الصخرة وغيرها من المواقع الإسلامية على هذه الأرض. وهذا الوقائع الحضارية هي أسس السلوك في تربية العقيدة.

اذن لابد لنا من تبيان اثر العقيدة الدينية في تكوين الشخصية من الرجوع إلى الأسس الأولى في بنائها والتي تحرك الكائن الحي وتدفع به فطريا الى مختلف أنواع السلوك، الذي هو دافع إلى العمل والإنتاج، تمثل هذا بما اعتبرته العقيدة بان حلم الإنسان مستخلف في الأرض، حيث سخر الله له كل ما خلق عليها من نبات وحيوان وجماد، ولا نستطيع ان نصل الى الله حتى نمر في الكون والطبيعة، فنستثمرها ونتمتع بها ثم نفكر بمن أوجدها وسخرها لنصل الى الله، هذا هو الأسلوب والسلوك الذي استخدمه فنان قبة الصخرة والمسجد الأقصى. ولهذا قال لنا هذا الفنان من خلال نهجه، العقيدة الإسلامية مقبولة عقلا وهي لاتنافي العقل.

لكن بماذا ارتقى هذا الفنان بزخرفته؟

ارتقى بالتفكير الإنساني، حيث نقله من مجال الخرافات والأساطير الى التأمل العلمي والمشاهدة الصحيحة ليصل بذلك الى الحقيقة التي هي عبارة عن وثائق الى البشرية فيها الدعوة الى الإنسان حتى يتجرد من عوائقه ونزعاته.

هل في هذا الزخرفة انصراف عن متاع الارض؟

تقول الحقيقة ان المنصرف عن متاع الأرض، لا يحسب ضعف الدوافع في كيانه لهذا المتاع، ولا يحرص على إصلاح باطل، ولا إحقاق حق، حيث ان الأمور عنده تتساوى بعضها مع بعض، لهذا قدم الفنان زخرفته بوقائع النبات والأشجار، حيث لم يجسدها لكنه زخرفها وزينها بالجوهر واللؤلؤ اللذين هما جزء من متاع الأرض وزينتها، لكنه تعامل مع هذا النمط كالزاهد في العبادة، أنغامها متعددة، ولم يمزج العذاب الحسي بالعذاب المعنوي حيث لم يقدمها لأنها جزء من فن

الحضارة اليونانية والرومانية والبيزنطية، لكن المذهب التجريبي الحديث هو تراث إسلامي أصيل، اعتمد مبدأ ان حياة الإنسان المادية لا تنفصل عن حياته العقلية وحياته الروحية، ومشاعر الإنسان الروحية لا تنفصل عن واقعه المادي.

لكن لماذا لم يستخدم فنان قبة الصخرة الايحاء؟

لان الإيحاء هو بمثابة تلقين، وهذا الأسلوب ظهر في اللوحات الحضارية التي حاولوا ان يربطوها بلوحات قبة الصخرة. قدم فنان الحضارة الإيحاء في اتجاهين، الأول الإيحاء العملي الذي جسده بأسلوب أكثر من الإيحاء النظري، كان الهدف منه تحقيق غاية تمثلت في خلق مثالية تلك الأصنام والآلهة التي عبدتها الحضارة.

لكن فنان قبة الصخرة تعامل مع الفكرة التي بنى عليها الإيحاء العملي وكأنه ذاك المؤثر بدون النطق، وهو خالف الحضارة اذ نقض قاعدته من خلال المنهج واثبت ان الإيحاء العملي أقوى من الإيحاء ألقولي.

هل يظهر في هذا الفسيفساء اثر العمل في الاعتقاد؟

نعم، لان الاعتقاد مبني على الحاجة والعمل معا، وان الأفكار التي نصدقها هي الأفكار الناجحة والأفكار التي نكذبها هي الأفكار الفاشلة. ولهذا كان العمل ميزان الاعتقاد، والمؤالفة بين النمط والفن هي مقياس صحة العمل، وبتعبير آخر فان الأفعال التي قام بها هذا الفنان أدت الى حسن الانسجام وتمام المؤالفة بين الموضوع والزخرفة، ولهذا أصبحت هذه الأعمال جزء من الاعتقاد.

والحق يقال من ان الاعتقاد يتغذى بالعمل والحياة، وان الإيمان الذي لا يفعل قد يكون صادقا، ولكنه لا يلبث ان يصاب بالفتور، من اجل هذا فموضوع الفسيفساء يقول ان الفعل هو الاعتقاد، والاعتقاد مجرد الحركة والقيام ببعض الأفعال، لا يقتصر الاعتقاد على أحداث الأوضاع فحسب ولكنه يتضمن شعور الفرد بعمله.

أين يكمن تأثير العقل في هذه الاعمال؟

نقول من خلال هذه الزخرفة ان الاعتقاد طابع من العقل، لان الفكرة الموضوعية لهذه اللوحة الخرساء هي مجرد صورة مرسومة على ألواح الفسيفساء، لكنها قوية فعالة، وتتمثل فعاليتها في الإرادة والعقل اللذين هما شيء واحد، والاعتقاد لا يفارق الفكرة كما ان اليقين يلازم الحقيقة. كان سؤالنا هل قصد الفنان استدعاء الفكرة بالتفريغ والتشتيل التي هي ظاهره من ظواهر الكون؟ بلا شك او ريب انه قصد، فاستدعى الفكرة وجعلها مزخرفة لأنها من الظواهر التي ظهرت في الزخرفة زهرية اللون الأمر الذي منحها تأثيرا مبهجا سارا جدا، وظهر هذا التشتيل في النخلة، حيث تم إبرازها في موقع هو الضلع الهندسي للمثلث، والذي تمت زخرفته باللون الذهبي، واعني العنقود. اما الجهة الخارجية فقد زخرفت أوراقها بالفصوص الجوهرية، وظهر هذا الأسلوب النخل بشكل ناعم مثال أعمال الرسم الذي هو ونموذج من تلك النماذج التي نال عليها الفنان مرتبة علمية.

قدم لنا الفنان هنا التظليل باللون الأخضر والأزرق، وهذا ما قدمناه بقراءة لوحات المجموعة الثانية، النخل ظهر في المجموعة الرابعة، لكن الفنان في هذه

المجموعة قدمه كمصطلح اعتيادي حيث طابق الزي والعادة، البواعث التي تشكل هذه المجموعة هي أنماط مزخرفة بجمالية اقل من التي ظهرت في المجموعة الأولى والثانية. واعني انها لم تطعم بفصوص كثيرة من الجوهر او اللؤلؤ او الذهب والفضة. لكن هذه المجموعة عوضت عن تلك الجماليات حيث ظهرت كمستطلع نادر، قدمها الفنان هنا كانماطا لها أهمية أكثر من غيرها، لكن يبرز تمامنا سؤال مهم، هو اين تكمن هذه الأهمية؟

كمنت الأهمية بعلاقتها وأصالتها مع الشرق، أي النمط الشرقي، يمكن ان نسمي ذلك عنصرا شرقيا حيث روح وفعالية ما هو قائم على هذه الأرض الذي يمثل قاعدة تأكيد الحقيقة وليس تجسيدها.

نحن نقول ان هذه المجموعة لا ترتبط باي نمط يوناني وهي بعيدة عن هذا النمط كما قال بريشم: انها تقليد حديث للفن اليوناني. اما (هازفيلد) فقد قال: انه يوجد تلاقي من حيث الزخرفة والسلالة الرومانية، ولكنه لم يجزم على هذا العنصر بل قال انها متقاربة، حيث ان هذه الزخرفة من السلالة الرومانية، لكن (مارجريت بريشم) ذكرت ان الفنان المسلم اخرج هذه البواعث الرومانية بطريقة جديدة ومختلفة عن النمط الذي قدمه الرومان. تمثل هذه المجموعة بواعث تستحق الاعتبار من خلال إخلاص الفنان في تقديم هذه الزخارف، حيث هي مجموعة الصفاء التي اعتمدت على قاعدة بقاء بعد آخر وهي أصالة الشرق. ولهذا لم نجد أنها منقولة عن النمط الروماني لان الذين حللوا هذه المجموعات من خلال المقارنة لم يستطيعوا فهم أسلوب وقاعدة فنان قبة الصخرة.

بقي موضوع تأليف وتركيب هذه المجموعة، على ما هو كما قدمنا، لكن الانجاز تمثل بالنقاء والتهذيب في إدخال المؤثرات الطبيعية الذي كانت نتيجة ما هو نافع في اختيار الموقع الذي احتلته هذه المجموعة وهو الواجهات الخارجية وليس الداخلية. لكن هذه الزخارف قدمت وظهرت في منطقة ضيقة جدا، ولهذا فالمشاهد او الزائر سوف يتراجع بما فيه الكفاية عن مشاهدة هذه البواعث، من هنا يمكن ان نقول عنها انها مصطلح اعتيادي من ناحية العنصر والمبدأ.

لهذا لم يزينها بالجوهر حتى يعوضها عن موقعها الضيق، ولهذا كانت مجموعة ثانوية من خلال الزخرفة والزينة، وكما غيب الجوهر عن الزخرفة فقد غيب اللؤلؤ والذهب والفضة عن هذه المجموعة.

الاقسام العليا

في القسم العلوي قدم لنا ورده ظهرت وكأنها احتلت القمة العليا، وقد دل هذا الوضع على شيء مهم وهو تقديم نوع الورود على القمة كي تكون همزة الوصل بين الصحن، والأجزاء العليا من الأروقة الخارجية للصخرة.

لكن ما هي الانماط التي قدمها لنا الفنان من خلال لوحته؟

هذه البواعث من البيض وشكل القلب وقد تم تكرارها حيث ظهر في مواقع أخرى لكن الفنان قدم هذا البواعث من خلال الساق المخروطي، وهذا ظهر في المجموعة الأولى. لكن الفرق بين هذه المجموعة والمجموعة الأولى يتمثل بالتغطية، حيث غطى المجموعة بالتتابع والارتفاع، أي ان تتابعها كان بأسلوب التعاقب. أما الارتفاع فقدمه وكأنه ظهر النمط، ونحن نقول انه رمز الى القشرة،

هذه هي إشارة دالة الى عدة طرق قدم بها فنان الصخرة أنماطه، وقدم هذه البواعث بأساليب مختلفة.

أربكت هذه الظاهرة أولئك الذين حللوا اللوحات وجعلتهم يعتقدون ان هذه الدلائل والإشارات هي منقولة ومحدثة عن أنماط حضارة سابقة، لكن فنان قبة الصخرة تعامل مع النمط الذي زخرفه بموضيعة الأرض، وقدمه من خلال الذي طرحه هو باختلاف نفس النمط عن الآخر. وقال هذا الاختلاف ضروريا، لأنه يقدم التجانس بين الزينة الزخرفة. اما الموضوع الذي برز في التنويع فهو قاعدة استجرافية للنمط حسب الموقع الذي اختاره ليظهر به هذا النمط.

ظهرت الساق في هذه المجموعة بأسلوب التتابع من خلال الألوان الخفيفة، لكن يبدو ظهور هذا الأسلوب نادرا للمستطلع وقدم النمط بأسلوب الالتواء والاعوجاج الذي هو على الدوام عرف انه أسلوب التجانس في العصر الروماني، لكن فنان قبة الصخرة قدم هذا الالتواء على الفسيفساء.

لمسنا وعرفنا من خلال القراءة لهذه اللوحات ان أولئك العلماء الذين حللوا هذه الرسومات لم يفهموا أسلوب مؤلفي وصانعي فسيفساء عبد الملك، لم يفهموا فسيفساء الوليد التي ظهرت في المسجد الأموي بدمشق.

تجسدت هذه الحيرة من خلال عدم معرفة هؤلاء العلماء لمضمون هذه الزخرفة، ولم يفهموا الألوان المتعددة التي زين وزخرف بها الفنان وظهرت في مواقع عديدة من الصخرة.

ولهذا قالوا عنها أنها زخارف رومانية تعود إلى القرن الثاني الميلادي بسبب خام الكلس الذي يظهر في مجموعة ثم تختفي في مجموعة أخرى.

نحن نعلم ان الألوان التي قدمها فنان قبة الصخرة رمز بها الى الطبيعة ظواهر الكون المعروفة لنا بألوانها، هذا اللون في أي لوحة من اللوحات القديمة والكلاسيكية. أما اللون الأزرق فرمز به إلى السماء والى البحر ورمز اللون الأسود الى الأرض، الأخضر الى الطبيعة المزهرة، لهذا لم يفهم أولئك العلماء الذين حللوا هذه اللوحات ما رمز إليه فنان قبة الصخرة من خلال اللون وموضوع اللوحة المزخرفة والمزينة ولهذا اعتمدوا الرأي القائل، بان هذه الزخارف هي يونانية ورومانية. من اجل هذا بدأت بإعادة قراءة المجموعات حتى نستطيع ان نميز من فهم العلم وفهم التحليل. الفنان قدم هذه البواعث وكأنها متشابكة مع بعضها من خلال الاستدارة الخلفية، التي قدمت لنا شكلا هندسيا معماريا هو الإكليل والسلسلة، كبت صانع الفسيفساء المنهج من خلال اللوحة التي تقول ان حفظ الحياة على وجه الأرض ليس هو كل هدف الحياة، وإنما الهدف هو حفظ هذه الحياة وترقيتها على الدوام. عرفتنا الحضارة ان الإنسان قمة الحياة على الأرض، وهو أرقى كائناتها وأفضلها لهذا كان صانع ومؤلف هذه الأنماط يؤمن بالعبادة التي هي في الحقيقة ضبط لشهوة من الشهوات، وفيها تعود للنفس بل تضبط مشاعرها وتختار طريقها بين مختلف الطرق، واختار موضوعه ليكون طريق الحق وخصائص الطبيعة، لقد قال لنا الفنان من خلال الزخرفة ان الإسلام لا يفرض الضبط على النفس فرضا وهي في الواقع النفس التي تقبل الرجاء، يستخدم الرجاء كمنهج وهذا ما قدمه لنا

فنان قبة الصخرة، بمنهاجه الذي هو التقويم المرغوب، ولهذا كانت لوحات الصخرة رجاء من ألوان النعيم في الأرض وعن الانصراف عن شؤون الأرض قدمه لنا الفنان بأسلوب المتبادر الى الذهن من أن النعيم الحسي صورة من الآخرة التي وعد الله بها المتقين، وهذا الاسترسال في الزخرفة النباتية يمكن أن نقيمه بأنه نغمة الحب للكون الذي خلقه الله، وقد نجد في هذه الأنماط ما يجعلنا نعتقد أن مصمم هذه البواعث عقد صفقة قوية بين الكون من خلال الظواهر والإنسان، تقوم هذه الصداقة على الإحساس بتسخير الكون لمنفعة الإنسان، ان الوجدانية في هذه اللوحات عبارة عن نظرات في الكون العظيم الذي وجده الفنان وعرفه بأنه متكامل يتم بعضه بعضا، ولهذا قد زخرف هذه الظواهر فنزول المطر قدمه بالصلة بنبات الأرض، وأثمار النبات التي عرفها وعرفها بأنها الغذاء للإنسان والحيوان، وانطلاق أشعة الشمس نحو الأرض في النهار يقيم الحياة فيها ويسبب كثيرا من الحوادث التي ساعدت صانع الفسيفساء على زخرفة لوحاته بينما يجعل دوران الأرض سطحها معرضا للشمس، ولهذا قدم الظواهر الكونية وكأنها متصلة بدوران الأرض ولو كانت الأرض ثابتة لكان نصفها نهارا دائما ونصفها الآخر ليلا مدلهما، وبناء على ذلك فان زخرفة قبة الصخرة عالجت وقدمت حوادث الكون وأجزاءه، وقدمها الفنان بأنها تكمل بعضها بعضا، بحيث أظهر جمالها وكمالها، وقدم الحياة وكأنها جزء من هذا الكون، ونحن نقرأ من هذه اللوحات تكامل الشيء الواحد نفسه خلال الزمن، أليس الكون وحدة واحدة، ولهذا عرفنا أن لهذا الكون خالقا مدبرا، ولا نزال في كل يوم نكشف أسرار خلقه ما يزيدنا إيمانا بحكمته وبكماله المطلق، قدم لنا

الفنان اللوحة المؤلفة والمركبة ومعها التفكير والفطرة الصادقة، ان هاتين الفكرتين تكفيان من أجل المثالية الكاملة.

فنان الحضارة اليونانية اله الطبيعة وعبد ظواهرها، ولكنه جسد هذه الجزئيات وقدمها من خلال أنماطه المزخرفة او المنحوتة او المرسومة، وكأنها آلهة تحارب بعضها وكانت هذه الحروب من خلال القصة الأسطورية تعالج المنحوتة أو المرسومة.

كانت الآلهة ذات اختصاص (أبولو)اله الحب، (أفروديتا) اله الحمام، (كوري) اله الخصب، زيوس اله القوة، (اسكي لابيوس) اله الطب، قسم الفنان هنا الطبيعة بين هذه الآلهة ومنحها حدود السيطرة حسب الأسطورة، وقدم المعجزة من خلال النفوذ لهذه الآلهة وطور الآلهة حسب الزمن والوقت الذي قرب به حضارة الغيبيات والتي هي لوحة أسطورية تعبر عن مضمون خيالي به فراغ وجداني، ومن ثم يقال لنا ان فنان قبة الصخرة نقل النمط الذي زخرفه عن تلك القصص الأسطورية، آمن فنان قبة الصخرة بأن العقيدة لا تنتج إذا بقيت نظرية في الفكر وفلسفة يقبلها العقل بين يديه، ويناقشها ثم يقبلها، عقيدة كهذه لا تؤتي ثمارها في الحياة الا إذا كانت ماثلة في الذهن حاضرة في النفس، حية في القلب فهل نفعت نظريات أرسطو وآراء أفلاطون في تغير حياة البشر والحضارة الإنسانية؟

نحن نقول انها آراء تلهي العقل بمناقشتها ولهذا فان الوحيد في تاريخ العرب الذي جعل منهم أمة موحدة ترشد العالم وتقود الأمم وتهدي الشعوب عن

رضى وحب وقبول، هو ذلك العهد الذي جعلت فيه غايتها تحرير البشرية كلها، والارتقاء بها والأخذ بيدها نحو المثل الأعلى.

ليست الرابطة الأساسية مع القدس وتلالها رابطة القرابة والجنس وليست القومية التي تربط بين القدس وفلسطين والأمة التي كانت كالجسد الواحد. القدس من خلال موقعها في فلسطين كانت النقطة الأولى في توحيد البشرية على أساس العدالة، التي انتشرت على هذه الأرض وربطت بين الأمة ومعتقدها وهي التي تحثنا على الالتزام بما لهذه الأرض علينا من انتماء، ومن التمسك بقدسية الموقع الذي أمرنا الله ورسوله ان نوفي بالعهد إليه، هذا العهد هو عهد الأمانة، فأرض فلسطين وقدسها أمانة عامة وليست أمانة خاصة، وأعني أن الأمة ملزمة وملتزمة بهذه الأمانة وسوف تسأل عن الوفاء بهذه الأمانة التي هي أمانة العهد والوعد.

فنان قبة الصخرة لم يتعامل مع تقلبات النظم الأرضية لماذا لم يتعامل معها؟

لأن فنان الحضارة عالج هذا التقلب بأسلوب الخيال والواقع، فقدم هذه التقلبات بأسلوب عدم التوازن وأدخل أيضا موجة الواقعية كمؤثر في لوحاته وهذه الواقعية كلها خيال.

لكن لماذا لم يقدم فنان الصخرة الرومانتيكية؟

لأن الرومانتيكية تهمل واقع الأرض وتهتم بالأحلام فان فنان الصخرة ملتزم بقاعدة ان حاجة الإنسان موجودة في الأرض التي فيها كل الضروريات التي لا

يستغني عنها مثل العلوم والمخترعات، ولهذا فهو لبى الفطرة الإنسانية، بل فطرة الخليقة حتى في الجماد الذي زخرفه وزينه.

يؤمن الإنسان بميل الإنسان للإيمان بما تدركه الحواس، ويعطي غذاء لهذه الدقة التي هي الكون المادي كله بما فيه من محسوسات وبناء على ذلك تعامل صانع الفسيفساء مع الكون المبسوط أمامه من خلال ما أدركته حواسه مباشرة بالعين والذوق واللمس.

لماذا لم يتعامل فنان الصخرة مع قاعدة الفلسفة؟

لأن الفلسفات تفترض أن الإنسان فردي النزعة بالمجتمع، اذن مفروض عليه من خارج نفسه النظرية الفنية عند فنان الحضارة تؤكد ان النزعة الجماعية هي الأصل، ولهذا قال فنان الصخرة من خلال لوحاته، النزعة الفردية رجس ينبغي أن يقاوم، لهذا لم يقدم الزخرفة التي تجسد الإنسان والحيوان بل اختار الطبيعة التي وجد منها الاعتقاد المصحوب بالمعرفة

لكن بماذا يمكن أن نسمي هذا الفن؟

يمكن أن نسميه بفن الجذرية والوقار، لأنه اذا كانت هناك صلة بين الطبيعة والطباع فان هناك صلة بين الفن والبيئة، فقد صبغت حياة الصحراء الإنسان العربي بروح الجدية وصفة الوقار والشعور بالإيمان في بيئة ملأت خياله بكائنات يخشاها ولا يراها، وفي طبيعة جعلت طباعه تتميز بفضيلة الصبر والحكمة والدقة والإتقان، الزخرفة هي نمط من الفن الذي أوجد حلولا موفقة للزخرفة

فإذا كان الإسلام جعل الذهب للنفع العام وليس للترف الشخصي، فان الفنان أبدع بالزخرفة البريق المعدني المتميز بجماله والقدرة على جذب الانتباه الى لون الطبيعة، كما أبدع في إيجاد تقنية تكيف المعادن بخيوط الذهب والفضة.

لكن أين جسد هذا الفنان؟

انه لم يجسد بل قدم وحدة التنوع ورغم تعدد المواد وأشكالها وحجومها وعناصرها، وأن تقسيم السطوح الى مساحات هندسية مختلفة تزينها وحدات زخرفيه متكاملة مع غيرها ويبدو كل منها عنصرا كاملا في حد ذاته، ولكنه يشكل مع غيره وحدة التنوع.

هذا النمط من الفن يمكن أن نسميه المدرسة المعتمدة على اللامحاكاة والتي أبدعت بروائعها من خلال الصور التوضيحية في المخطوطات العلمية والأدبية ومواضيع تزين جدران القصور وسطوح الأواني الفخارية وغيرها، هذا الفن تميز باستمرارية الروح الفنية الواحدة التي تجعل أحيانا من المتعذر تغير عنصر أثري ما لايتضمن كتابة تشير الى تاريخه، ولا يتميز بطابع جمالي خاص يميزه عن غيره. المجموعة التي نتحدث عنها تحتوي على واحد وثلاثين نمطا وهي موضوع هذه المجموعة كل جانب من جوانبها يحتوي على أربعة أنماط، ثمانية منها فقط يمكن أن نقول أنها تمثل أسلوب التناسل وجوانب هذه الأنماط ظهرت وكأنها لوحات كاملة متكاملة، يمكن أن نقول أن هذه الأنماط الثمانية شركة واحدة ونحن نشرح ونفصل هذه الأنماط من خلال الرسومات التي نقدمها لهذه الأنماط، لكن لا نستطيع أن نشرح كل الأنماط بل إننا نبحثها

بواسطة المجموعة التي تحتوي على واحد وثلاثين نمطا، ونحن نقرأ منها ثمانية فقط، حيث ظهرت البواعث وكأنها طبيعية خضراء قائمة على لوح من الفسيفساء يظهره الفنان وكأنه واحة خضراء، لكن الألوان الداخلية كانت تحتوي على الأخضر والأزرق والذهبي والفضي، وقدمت الأنماط بأسلوب فني، وظهرت في صورة زي او عادة، وهذا تمثل في الزخرفة التي قدم بها النخل من خلال اللونين الأخضر والأزرق والقليل منه بالذهب، جذع شجرة النخل قدمه بالشبيه وكأنه كفة ميزان أما سطح الزخارف فقدمه بالشكل المخروطي، فواكه زخرفها لتصبح أنماط خطرت على البال.

لهذا نقول ان كل حضارة قدمت لأنماطها مواد أولية فنحن نعرف ان العصر الروماني استخدم الرماد في القصارة والحور والكلس استخدمه في الأرضيات، وخلط اليونان طبقات الأرض من خلال الطين مع الزيت ليكون المادة الأولية بين تلك الأبنية، والتي هي بمثابة اسمنت.أما المسلمون فاستخدموا المادة الزهرية من خلال اللون وهو المادة الأولية التي ظهرت وكأنها أرضيات لعدة لوحات وقدموا هذا اللون في الجهات العليا من الأقواس العليا، وأظهره فنان الصخرة وكأنه التاج، وهذا التتويج هو العمل الإبداعي لهذه القمم وكرر الحالة في مواقع أخرى من الصخرة.

لكن اللون الزهري قدمه في زخارفه كنوع مميز وكأس الزهر الذي قدمه بأسلوب جديد في عالم الزخرفة، حيث أظهره وكأنه الطبيعة موجودة بين الساق والورد، وزخرفه بالذهب وأشكال القلوب التي هي نمط مكرر وسبق أن تحدثنا عنه من خلال كأس الزهرة.

نجد في الرسومات ان التفاصيل هي مستطلع نادر وذلك بتقديم الزخرفة التي أبرزت النخيل بحجمه الاعتيادي نوورق الزهرة بانكماشه الذي خصته به الطبيعة، يمكن من خلال هذه الزخرفة أن نمنح الفنان مرتبة علمية تتمثل بالألوان والتي هي الحقيقة بخصوصيتها لتلك الأنماط، الأزرق والأخضر والذهبي والتي شكلت الأكاليل والسلسلة، ونحن نقول ان اللوحات تقودنا الى العودة الى الألوان التي نجدها في ريش الطاووس.

الأغصان والفروع:

تعامل الفنان هنا معها وكأنها حقائق قائمة بحقل ضيق، لكن هذا الحقل الضيق ظهر على أروقة الصخرة الداخلية، جوانب الأغصان قدمها الفنان من خلال الاسترسال وقلل من عددها عما سبق أن قدمه بمواقع أخرى.

لكن لماذا هذا التقليل وهذا الاسترسال

قلل من عددها لأن الموقع الذي أظهرها به كان ضيقا، اما الاسترسال فقدمه من خلال الصفة المحددة والتي طرحها بذلك الساق القوية التي أظهرها وكأنها الوضوح بقاعدة الزخرفة التي هي الصفة، لذا قدم الساق بالجانب الأيمن كبير وبالجانب الأيسر قدمها صغيرة، وأظهرها وكأنه متموج وغير مستو، وجعل اتجاهها الى قمة القوس وقدم الساق الخضراء أحيانا بأسلوب البساطة وبعض الأحيان أظهرها وكأنها صخرة من الحجارة الكريمة، وهذا برز بتلك الفصوص الجوهرية.

قدم النفخة بهذا الساق كي يمنحه الحجم والمصطلح الاعتيادي هذا ظهر بتلك الأزهار والفواكه، وفي وسط عناقيد العنب الجميلة والتي أظهرها باللوحة من خلال وجود براعم خضراء ورمان وتفاح ويمكن من خلال اللوحة أن نقول إنها كانت ملاحظة زخرفها الفنان على مؤثر في علم الطبيعيات، أو ان الفنان ذاته كان عالما في الطبيعيات، الأرضية التي يخرج منها ساق النخلة قدمها وكأنها عدة جلسات قدمها بأسلوب ناعم ومنتظم منها اللون الأخضر والأزرق، وهذه اللوحة هي ذات مدلول كحدث خطر على البال ونحن نقول عنه انه أسلوب كلاسيكي من خلال ذلك التشابه بين تلك المجموعة التي تحدثنا عنها.

يبقى أمامي مطلب جاد كي افصل من خلال القراءة بين أشكال القلوب التي زخرفها اليونان والفرس وبين النخل الذي زخرفه اليونان، وبين الأنماط التي زخرفها فنان قبة الصرة.

قال (هرزفلد) عن هذه الزخارف انها آسيوية أي فارسية و (بريشم) إنها نوع من الفن الساساني ظهرت في القرن السابع الميلادي.

ونحن نقول انها إسلامية النمط والزخرفة وسنورد تفاصيل هذه الأنماط يساير الإسلام الفطرة بشقيها، فيعطي الطاقة الحسية غذاءها، ويمنح الطاقة المعنوية مجال العمل والإبداع. اما الطاقة المعنوية فهي الطاقة الإنسانية الأصلية وهي الطاقة التي تميز بها الإنسان عن الحيوان، ولهذا قدم لنا صانع الفسيفساء لوحاته من خلال الطاقة المعنوية التي هي واحة من واحات الطبيعة حيث يحتفل الإسلام بهذه الطاقة احتفالا ضخما، لأنه جعلها أساس الحياة الإنسانية وبما أنها

أساس إنسانية الإنسان فان الإسلام منحها العقيدة، على شمولها واتساعها وطلاقتها ولكي تقوم على أساس الإيمان بالله. ونحن في هذه الأرض ارض القدس نؤمن بالحق الذي خلق به الله السماوات والأرض، كما آمن به صانع هذه اللوحات التي موضوعها إحقاق الحق على الأرض خلال تلك العقيدة التي ثبتها الإسلام في النفوس وغذى بها الطاقة المعنوية في الإنسان.

لكن كيف قدم صانع الفسيفساء اللوحة الفنية كنمط تم ربطها بالعقيدة؟

قدمها من خلال الحياة ذاتها لان الحياة في ظل العقيدة متعة للنفس ما بعدها متعة، متعة الاتصال بالله. وحاول خلال النمط ان يوسع آفاق الإنسان بواسطة الصلة بالكون كله على اتساعه. ولهذا ابرز اللوحة من خلال الزخرفة والموضوع، وكأنها طاقة كونية ممتزجة بطاقة الكون، وجعل المؤثر ناموسة الأكبر من خلال ظاهرة وظواهر هذا الكون، لكن هذه الظاهرة لم يجعلها منحصرة بذاتها بل ربطها بطاقة الحياة التي هي الطبيعة، وهذه الفسيفساء حدث هام في تاريخ العلم وهي حدث في تاريخ المعرفة بمعناها الواسع. فنان الصخرة قال لفنان الحضارة أنت قسمت الكون الى مادي، ولهذا أصبح الكون الذي قسمته خرافه. اما لوحاتي في الصخرة او في الواقع الآخر فالكون فيها حقيقة لأنني قدمته من خلال مجموعة من الطاقات المتراكمة على الدوام، ومترابطة على الدوام لهذا لم يقدم صانع الفسيفساء الإنسان الذي هو احد الطاقات الكونية.

ജ(ജ

انظر ملحق الباب الخامس صفحة رقم (٤٦٩)

الباب السادس

مقارنة فكرية بين أنماط الحضارة وأنماط الزخرفة في قبة الصخرة الإنسان والطاقة عبر البواعث الزخرفية

الإنسان يقول إن الكون طاقات متجاذبة مترابطة متحركة في ترابطها وتجذبها على الدوام لهذا لم يجسد صانع الفسيفساء هذه الطبيعة، وهذا الكون بل استلهم موضوعية الزخرفة من الفضائل، لأن الفضائل كلها صدق ونظافة واستقامة ، وهي القيم العليا التي قال عنها عبد الملك إلى هؤلاء الفنانين والى ابنه الوليد حسب نص (الطواف) الفضائل كلها حق وعدل وجمال وكمال وهي جزء من بنية الكون وبنية الإنسان، جزء من فطرة الخليقة التي خلقها الله.

وهنا يبرز أمامنا سؤال هام متى يصبح الإنسان طاقة كونية؟

نحن نقول من خلال لوحات الحضارة لم يكن الإنسان طاقة كونية، لأن صانع تلك اللوحات قدمه بأشكال وأحجام مختلفة، وبرسومات أسطورية ومقاييس فوق الطاقة العقلية، لكن الفنان المسلم اعتبر الإنسان طاقة كونية لأنه يتجاوب مع الفطرة ويتماشى مع الناموس، وكلما تمسك بهذه الفضائل وهذه القيم فهو طاقة كونية خلقها الله كي تؤمن بالعقيدة وتلتزم بأوامر الله وتنتهي عن محرماته.

التصور الإيماني للحياة هو الواقع الذي يكتشفه العلم يوما بعد يوم – لهذا جعل الإسلام هذا التصور قاعدته الأساسية، وكذلك قدمه كما قلنا

طاقة معنوية، التي هي الأساس الإنساني للإنسان.أما لماذا لم يمل الفنان المسلم إلى الفلسفة؟

لأن الفلسفة هي نظرية تجريدية بحتة وتدور ثم ترجع من حيث بدأت، وهي لا تمنح البشرية غذاء حقيقيا صالحا للحياة.الإسلام لا يكره التأمل في ملكوت الله بل يدعو إليه دعوة حارة قوية ملحة ، ولكنه يخرجها من كونها تأملات نظرية، وهذا ما لمسناه في لوحات قبة الصخرة والمسجد الأموي لأن الفنان ربط هذه التأملات بواقع العمل وواقع الشعور وواقع السلوك وجعل لهذه الزخارف صدى مباشر في مجال الحياة الطبيعية، لكن ما يشدني الى هذه المقدمات والتحليلات هو نقل التراث واغناؤه، لأن كل أمة تبدأ في نقل تراثها وعاداتها وتقاليدها ومعارفها وطرائق حياتها، الأمة تنقل تراثها الى أجيالها الشابة من أجل تمكين أجيالها الجديدة من المحافظة على تراثها القومي وعلى عاداتها وتقاليدها ومعتقداتها ومثلها العليا.

لكن لماذا ربط علماء البحث الذين وفروا هذه اللوحات وهم من علماء الغرب بالاقتباس؟

ان علماء الغرب لم يقرأوا هذه اللوحات بل قارنوها مع لوحات الحضارة، وأنا أقول ان الفنان المسلم من خلال ما لمسته وما اطلعت عليه من لوحاته قد رأى الضرر من أن نقتبس من هذه الثقافة، لأنه اذا اقتبسنا فسوف نكون عالة على الحضارة ومخالفين للعقيدة، لذلك أوجدنا زخرفة قبة الصخرة البيئة الطبيعية التي خضعت لنواميس جامعة محكمة من خلال اللوحة التي قدمتها،

حيث منحتها الدقة وجعلت النظام في ترابطها، وقدم لنا هذا التكيف كناموس طبيعي في هذا الوجود، وأظهره وكأنه سنة الله في خلقه ولو حاولنا أن تقرأ موضوع الزخرفة قبل تركيبها وصبها بشكل ألواح من الفسيفساء، لعرفنا أن الفنان قد استمد طاقته من العقيدة والعلم لأن العلم قوة وبه يستنير العقل وبدونه يظل الإنسان في ظلمات الجهل، لهذا تعامل هذا الفنان مع علم الطبيعة التي ساعدته لكي يتعرف على البيئة الطبيعية.

استطاع الإنسان الأول أن يصلح بيئته الطبيعية لكن عالم العقيدة سخر الجماد والحيوان لخدمته، وأخضع قوى الطبيعة لإرادته وغير وجه الأرض وفقا لهواه، وقدم القاعدة التي تقول لا تقوم الثقافة العامة على المعارف التي يحصل عليها الباحث، ولا على المهارات التي يكتبها، بل ان الثقافة تقوم على الاتجاهات التي يكونها الباحث نحو الحياة بوجه عام، لهذا نجد في لوحات الصخرة أن الفنان قد عزز المعرفة من واقع النواحي التطبيقية المختلفة لتلك الأنماط التي قدمها في لوحاته.

لكن أبن تكمن قواعد هذا الفن؟

احتياطا للذين كانت قواعدهم التي ساروا عليها أصح القواعد للإثبات التاريخي وأعلاها وأدقها ولم يتعاملوا مع الفنون النقلية بل اجتهدوا في رواية نقل معلوماتهم بإسناد كل ما قراناه في كتب المتقدمين السابقين وطبقوا قواعد هذا العلم عند إرادة التوثق من صحة النقل في أي شيء يرجع فيه إلى النقل، حتى قالوا عنه منطق المنقول وميزان تصحيح الأخبار.

هل ترك أسلوب فنان الصخرة مكانا للفراغ؟

استخدم فنان الحضارة هذا الأسلوب لأنه يثير الخوف، لكن كثرة زخارف الفن الإسلامي جعلت بعض من قارن بين أساليب الفن أن يعتبر أبرز مميزات هذا الفن بأنه زخرفة، أي أن الفنان هو الذي يختار من كل بستان زهرة، ومن كل شجرة ثمرة ليحشد في عمله الفني كل العناصر النباتية والوحدات الزخرفية والزخارف الكتابية التي تسهم في إبداع أثر فني أصيل،على ضوء ما ذكرناه هل يمكن أن يكون الفن الإسلامي فن الجمالية الشاملة

أقول نعم فقد قرأت عدة لوحات من الفسيفساء الرومانية والبيزنطية والكثير من الرسومات اليونانية والبيزنطية والفارسية، ولم أجد في هذه اللوحات الجمالية الشاملة، لكن في لوحات قبة الصخرة وبلوحات المسجد الأموي تميز لهذا الفن. حيث نستطيع أن نتحسس بهذه اللوحات ما يهتم به الفقراء والأغنياء على السواء، وهذه اللوحات تلبي رغبة البصر في رؤية جمال الإبداع والابتكار، ويتضمن العنصر التعبيري المتجه الى عالم المعنى، والعنصر التزييني الذي نجد به العنصر المتجه الى عالم الحس، ولهذا نجد في هذه الزخارف رؤية تكمن وراء النظرة السطحية التي تقدم الرؤية الجمالية الى ما بعد النظرة المادية، هذه الترجمة هي نظرة الإنسان إلى الكون الذي يعيش فيه ويحيط به ويعبر الفنان عن طبيعته الداخلية وإيقاعاته الروحية، ويلبي رغبة الإنسان في الصفاء والنقاء.

ولهذا كان هذا الفن التفاؤلي الذي يتجاوز واقع الإنسان وعصره، ويتميز بكونه كالحياة لا نهائية، وكان هذا الأسلوب جذابا وقريبا من القلوب

والأذواق، وأثار التأمل من خلال التفكير، ولبى رغبة الإنسان في الجمال وتعطشه إلى الصفاء والهناء وكما وضحنا فان أشكال النخل التي زخرفها اليونان والفرس، وبين نمط النخل الذي رسمه اليونان والفرس، ومن ثم دهنوه بألوان متعددة، نجد (هرزفيلد) يقول ان هذه الزخارف أسيوية وتعود للعصر الروماني (وبريشم) ويضيف هيرزفيلد أنها فارسية أسيوية، أما جاربر فيقول أنها ساسانية لهذا أردت أن أقدم رسمة الى الوردة الفارسية التي اهتم بها بريشم وقال إنها نفس الوردة التي قدمها الفنان المسلم في الصخرة وصورها الدكتور (سري) من إيران ونشرها في كتابه تاريخ الفن الأشوري صفحة (٢٧٢). ونقدم رسمة الى وجه تاج العامود الذي هو موجود في فنلندا، والي قال (هرزفيلد) ان المسلمين نقلوه أي قلدوه في زخرفة تاجات أعمدة الصخرة هذه الأعمدة تشكل الدائرة الثانية التي تحمل الصحن والقبة.

اذا تعاملنا مع نمط النخل نقرأ من هذا المخطط الذي يظهر به النخل، فإنني أقول ان أسلوب الزخرفة الذي استخدمه فنان قبة الصخرة كان مبنيا وفق قانون لم يعرفه فنان الحضارة وهذا القانون هو (بقاء بعد الآخر) والذي يعبر عن اللانهائية، وقدم الفنان مقدمة النخلة من خلال الشكل (كراحة اليد) من أجل أن يتجنب التناظر، لكن ما اعتمده (هيرزفيلد) حول النخل حيث قال إن اليونان رسموه من خلال الشكل الذي يغشى الخيال وأظهروا حوله قواعد من الآجر والقرميد ويقول (هرزفيلد) ان هذا موجود في (قصر نصر بال) في العراق وهو يعود إلى العصر الأشوري.

لكن يبقى بيننا وبين أولئك الذين تحدثوا عن حضارتنا هو ذاك الشرق الذي نعيش على أرضه، الشرق الذي دائما يحافظ على عمق الأصالة والانتماء، الشرق الغيور والمغاير لتحديث التقليد، ولهذا قدم هذه الأنماط من خلال بقاء بعد آخر حتى لا يقال عنه أنه قلد، بل يجب أن نقول انه استحدث النمط المستحيل.

يدعم قولي هذا أدلة عديدة واحدها تظهر باستخدام نفس الأسلوب بشكل من الطوق والعنق أي السلسلة، والتي أشار اليها وكأنها ورقة زهرة.

يعيدنا هذا من خلال الذاكرة الى تلك الزهور التي قدمها هي (اللوتس والزنبق) وقد قدمت بأسلوب بسيط سماه أسلوب التحديث، تجنب به ذلك التشابه بين اللوتس في الفرعونية والفارسية، بل نجد أنه قدم اللوتس والزنبق وكأنهما سلالة أو أحد البزريات لهذه الزخارف العريقة في الحضارة، ولكن ليست اللوتس التي ظهرت في الأنماط الآشورية ولهذا نحن نؤكد أن هذه الأنماط تنتمي الى سلالة المجموعة الثالثة التي ظهرت بها أوراق الزهر ضعيفة ودقيقة، وقد ظهر في هذه الكثير من النقاط والأوراق وقدمت من خلال نمط عريض ويعيدنا هذا الأسلوب الى الطريقة المدهشة التي استخدمها فنان قبة الصخرة في تحديث هذه الزخارف، أما هذه الدقة والنقط التي ظهرت على الأوراق كانت البراعم التي تشاهد في جميع أنماط المجموعة الثالثة مع خاماتها وأرضيتها التي قد تم رسمها بدقة، وهذا الرسم لا يشابه البراعم التي تظهر باللوتس الآشورية، ولكن من خلال المراجعة وجدت أن موضوع هذه المجموعة يستحق الاعتبار لأن الفنان قد اشتقه من اللوتس ولم يقلده، ولهذا فقد قدم التزاما بأسلوب الشرق العزيز الغالي في الأصالة، لكن (هرزفيلد) يقول أن

هذه الأنماط هي طبيعية أصلها يوناني، وهذه الأنماط هي عناصر تمثل ورق الزهر والنبات وأورقه العنق وما تم إضافته الى هذه اللوحة.

لكن يبقى لي كلمة والتي اعتبرها خاتمة ونتيجة تخص تلك المجموعة التي نقول عنها تقاليد شرقية قديمة خطرت على بال المزخرف ليس فقط من خلال خصوصيتها والتي شرحناها.

ويمكن ان نقول بلغة الآداب، أن تلك الزهور التي تم إضافتها إلى تلك الواجهات والأماكن التي وضعت بها بدون أي اعتبار الى التخمين، لكن يمكن أن نقول أن موضوعاتها كانت تعبر عن بصيرة وذكاء واحترام ولهذا فقد التزم الفنان بوضع كل عنصر من هذه العناصر في موقعه حسب الخطة الموضوعية التي عالجت الزخرفة أحداثها، ومن ثم نفذت بدقة حسب الخطة المذكورة، ان الذين قرأوا أنماط الحضارة الشرقية القديمة من وجهة نظر الفن عرفوا مقياسين لهذه الأنماط، أولهما امتداد هذه الأنماط بالشرق ثانيهما قيمة وقدرة هذه الأنماط، والمعروف أن اليونان هم من قدم فكرة رسم الأشكال بالألوان واستخدموا الرسم بالدهن، لهذا قال هؤلاء العلماء ان أنماط الصخرة منقولة عن الفن اليوناني والآشوري والساساني، ولكي نوضح أسلوب التحديث في موقع الصخرة يجب ان نلتزم بالقاعدة التي عبر عنها الفنان من خلال اللوحة والأسلوب الظاهر على قمة الأقواس العليا في الجهة الشمالية الشرقية، رسم الفنان سلة فيها نوع من العشب، وهذا العشب موضوعه تلك الزهور والتي تشكلت من الزنبق لساقها الطويلة التي قدمها الفنان من المادة الخام وباللون

الأخضر، وأظهر الرقبة باللون الأحمر، اثنان من هذه الأنماط وجدت منقوشة ومزينة في الصخرة.

الزخرفة في كل من الصخرة والمسجد تساوي شرف المطلوب الذي يشرف بنتائجه وعظمته خطورة هذه الزخرفة تكمن بكثرة المنافع التي هي موضوع اللوحات وبحسب تلك المنافع وجب على المزخرف العناية بهذه الزخرفة التي بقدر ما اعتنى بها كانت منهجا فيه القدرة والمنفعة، حيث استقامت مع ما استقام به الدين والدنيا وانتظم به صلاح الآخرة، وعبر هذا الفنان عن الاستقامة من خلال الدين الذي تصح به العبادة، لأن القلوب ترتاح إلى الفنون المختلفة وتسأم الفن الواحد، لهذا كانت تلك اللوحات كالتنقل من حال إلى حال.

ان لكل فضيلة أساس، ولكل أدب ينبوع وأسس الفضائل وينبوع الأدب هو العقل وكما قال الحكماء العقل أفضل مرجو والجهل أنكى عدو.

وقال معاوية بن ابي سفيان (صديق كل امرئ عقله وعدوه جهله) ولهذا نجد ان فنان الصخرة قد عبر عن اللغة من خلال اللوحة، وتعبيره كان خيرا لمواهب العقل، دلت هذه اللوحات على أن العلم أشرف ما رغب فيه الراغب، وأفضل ما طلب فيه الطالب، وأنفع ماكسبه واقتفاه الكاسب، حيث نجد عبد الملك يقول لبنيه :- يابني تعلموا فان كنتم سادة أي في العلم فقتم، وان كنتم وسطا سدتم، وان كنتم سوقة عشتم.

ولهذا يقول الى أولئك الذين قالوا عن أهل الحجاز الذين كانوا أهل الإسلام أولئك هم شعوب بدائية وان تباينت في كثير من الأمور من خلال الانتقال من الحياة البدائية الى مراحل المدينة الأولى.

لكن في الإسلام المراحل ثبات في شكل نظام كامل لا نظام طبقات وهذا النظام الكامل قدم وحده المهن من واقع التخصص، أما نظام الحضارات فكان نظاما طبقيا وهو ضرب من ضروب نظام العائلة والتعليم الديني كان عندهم في يد طبقة الكهنة ذات الصلة في تفسير العلاقة بين نواحي الحياة العملية وبين عالم الأرواح ولهذا قال الكهنة من خلال نصوصهم :- ما منحته الإلهة هو ما يسمى بالطبيعة وما يطابق الطبيعة عليه طريقة الواجب الذي يسمونه بالفضيلة.

لكن كيف عرف فنان الحضارة الفضيلة؟

عرفها وكأنها الأوسط بين طرفين أي وسط بين الأفراد، والتفريط أي وسط بين رذيلتين هذا في اليونانية، لكن الفضيلة عند الرومان كانت الالتزام التام بين الانفعالات والشهوات وهذا ما سماه الرومان حسب القانون الروماني قانون الوسط.

جسد اليونان الإنسان وكأنه يمثل خير الطبيعة والإخلاء، وهدف هذا التجسيد الاحتفاظ بطبيعة الانسان، لكن فنان قبة الصخرة لم يجسد الطبيعة، بل تعامل مع الطبيعة وكأنها قاعدة عامة لكل تجارب الانسان، ولهذا قدم لنا أنماطها من خلال اللوحة الكاملة المتكاملة المعبرة عن واقع الحياة والكون والطبيعة، مع أنه قدم هذه الزخارف بفرط الذكاء وحسن الفطنه وجودة الحدس، وهو بهذا العمل التزم بقول رسول الله ﷺ (العقل نور في القلب يفرق بين الحق والباطل) ولهذا نجد ان هؤلاء الذين كتبوا موضوع هذه اللوحات أكدوا لنا أن على كل من نفى أن يكون العقل جوهر أثبت محله في القلب لأن القلب محل العلوم كلها، هذه اللوحات قدمت لتكون ظاهرة التغيير.

لأن الفنان المسلم مع عالم مفتوح الأشكال تنوعا ليس له نهاية، وهو عـالم لا نكاد أن نسميه كونا بالمعنى القديم مطلقا، لأنه متعدد متكرر غير مستقر لا يدوم على حالة واحدة.

لكن فنان الحضارة أمن بأن الكون مغلق وهذا هو رأي فلاسفته، ولكن هذا الإغلاق هو خيال من الدهر على أن هذا الكون يتكون من الـداخل مـن صـور ثابتة وله من الخارج تخوم مودة.

لهذا قدم مزخرف الصخرة التغير لا الثبات لان التغير معيار حقيقية الوجود وطاقته، والتغير موجود في كل مكان.

ونحن من خلال الأنماط الفنية الإسلامية أظهرت قوة العلـم ومـا صـاحب ذلك من تطور للنظريات التي شملت معظم قطاعات الحياة ومصالحها.

وقدم التغير كأسلوب ثقافي عالج الثقافة والزخرفة التي اعتبرها الـنص، وهـذا تغير استجابة لعوامل الحراك والتفاعل المختلفة في ثقافتنا عن غيرها من الثقافات.

لكن كيف قدم لنا الفنان المعرفة؟

قدمها من خلال كونها تستمد من مفرزات جاهزة أو مواد مصنفة، بل عرفها بأنها تنشأ في مجال العمل والتطبيق، وقبل اسـتعمالها وممارسـتها لا تكـون مجـرد معلومات، ثم تتحول الى معرفة حقائق، ومن هذه المقدمات للمعرفة اسـتمدت علما جديدا عرفوه بعلم الانثروبولوجيا، لأن المعرفة عند المسلمين هي علـم لـه فرعان أساسيان، أولهما الطبيعة التي تقتضي اثر تطور الكائن أي الحـي البـشري وتكيفه مع الثبات، أما الفرع الثاني فهو الثقافة في أوسع معنـى لهـا والـذي هـو

الدراسات اللغوية، وهذا ما قدمه لنا المأمون من خلال المصادر اليونانية والرومانية والفارسية والبيزنطية الى العربية، ونحن نسميه دلالة الثقافة المندثرة من الأندلس وزخارفها فاقت مدرسة سموها مدرسة الانتشار الثقافي.

لكن لماذا اسموها مدرسة الانتشار الثقافي؟

لأن الثقافات لم تكن نتيجة نمو متواز مستقل بل كانت نتيجة انتشار اختراعات من مراكز ثقافية قليلة من هذا المنطلق، فنحن نقول أن الثقافة في حد ذاتها تشمل جميع طرائق الحياة، أي التي طورها الناس في المجتمع.

ونقصد بكلمة الثقافي أي طريقة الحياة المشتركة برمتها لدى شعب بالذات متضمنة طرقهم في التفكير والتصرف منها ذلك الشعور بالذات، الشعور الذي يعبر عنها مثلا في الدين والقانون واللغة والفن والعرف.

وبما أن التكامل لا يكون شاملا على الإطلاق ولما كانت لا تخضع للتخطيط الذهني بل هي نتاج لتاريخ طويل ولهذا فان الثقافة تستخدم موازين ومقاييس غير عشرية.

فمثلا لوحات الحضارة قالت الإنسان وحده الذي يراد له أن يعيش في عالم الضرورة وعالم الواقع.

الإنسان وحده هو الذي يراد له أن يخالف الكون وفطرة الحياة، ولهذا قال الفنان المسلم من انحرفت فطرته فسدت سجاياه – الفنان الملتزم بالعقيدة الإسلامية خالف هذا النص، لأن الإسلام لا يقبل أن يحصر الإنسان في حدود هذا الواقع الصغير، انما يريده ان يعيش في الواقع الكبير الذي يشمل الضرورة والانفلات من عالم الضرورة.

من واقع الزخرفة عمل الفنان على إحياء طاقة الخيال لكي تساند طاقة الواقع وترفعها عن قيود الواقع المحدود، وقدم التخيل في الكمال المطلق بقدر ما يطبق، لأن تخيل الكمال المطلق ساعده على إبراز الواقع الذي حاول من خلاله الوصول الى الكمال الفني في الزخرفة.

لكن لماذا حاول فنان الصخرة الوصول إلى الواقع؟

لأنه نظر الى الكمال والجمال في العالم الآخر، من هنا غذى خياله بتلك المناظر والمشاهد والحالات الطبيعية، واقتدى الفنان بقول الرسول ﷺ عن الجنة (فيها مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر) .

ولهذا عمل مؤلف هذه اللوحات ليعرفنا أن الإنسان يعمل في الأرض وقلبه متجه إلى السماء ويدعو الله في كل عمل لينال ثوابه ومغفرته ورضاه، ومن هنا قدم لنا الفنان المسلم الطاقة الحسية، والطاقة المعنوية التي كل منهما مكملة للأخرى رغم ان كل واحدة منهما تعمل في اتجاه.

هل قدم الإنسان الفنان في لوحاته فضيلة العمل؟

نعم ان الفن الإسلامي يؤكد فضيلة العمل لأنه بث النشاط في الإنسان وجعل بيئته كورشة عمل فني يمثل مظهرا حضاريا ويجسد فكرا جماليا ويحقق تقدما ثقافيا ويشكل تراثا إنسانيا خالدا.

لكن كيف اتهم هذا الفن بجعل اللغة غاية في التعبير عن الفكر؟

أسهم هذا الفن مع اللغة في التعبير عن الفكر الإنساني وحالات الوجدان، ان الفن واللغة دعامة كل حضارة بهما تنشأ وتتطور وتزدهر، واذا كانت اللغة فن التعبير في الحياة فان الفن لغة التعبير الفني والتجسيد الجميل، وإذا كانت اللغة قاصرة عن التعبير الدقيق عن الفكر وحالات الوجدان، فان الفن يتميز بقدرته على تشخيص الفكرة وتصوير حالات الوجدان، بواسطة الرموز الفنية والقدرة على التعبير عن الكائنات وأكثر الأشياء تعميما وإطلاقا.

والسؤال هنا : – لماذا (هيرزفيلد) يصمم على أن هذين الصفين من الورق التي تخص الأزهار قد ظهرت تحت أقدام (متري) أحد الآلهة اليونان؟

تعرف ألآله اليونانية بأسلوبين :– الأول هو تلك التاجات التي تظهر على رؤوس الألهة، والثاني الأرضية الوردية التي تقف عليها الألهة.لكن شكل الأزهار والأوراق تختلف من خلال الزخرفة بين حضارة وأخرى، ولم تكن رؤيا هيرزفيلد أبعد من تحديد النمط بين الفن والحضارة، لهذا قالوا ان الفنان المسلم نقل هذه الأنماط وقدمها في قبة الصخرة.

لكن هذا الادعاء كان ينقصه عوز، أي الأصالة الحقيقية، وهذه الأصالة كانت تحتل تباينا غريبا لأن الطبيعات التي قدمها فنان الصخرة تعبر عن الأصالة والالتزام بالعقيدة، ولم تكن مشتقة من الفن الكلاسيكي، وأعني الفن اليوناني والروماني والبيزنطي، وهذا ما يؤكده موقع تلك الزخرفة في قبة الصخرة التي لم تكن تحت أقدام الآلهة التي تمثل التعامل مع الإنسان وهذا التباين أشار ودل على

تباين بين حضارتين: الأولى اليونانية والثانية الرومانية الشرقية، لكن موضوع هذه الزخرفة يمكن أن نقول عنه أنه وليد جديد للزخارف جميعها التي ظهرت في قبة الصخرة، لكن هذا الرمز وهذه الحروف المطبوعة والتي زخرفت على أرضية باللون الزهري قد ظهرت في الأنماط التي ظهرت في قبة الصخرة، وظهرت في عصر هشام بن عبد الملك الذي في عصره قد تم زخرفة قصور عديدة وهذا تم بعد عبد الملك بأربعين عاما.

لكن وجود أحد هذه الخطوط القائمة على الأقواس المتقابلة وبخاصة في قمة الأقواس وقد تم معالجة نمط بصل النبات الذي ظهر بذلك الشكل المخروطي الذي تتمتع به شجرة الصنوبر، ويمكن أن نسميه رمزا من رموز الصخرة، وأخيرا يمكننا القول من أن الورد هو من الزنبقة.

لكن شكل الورد وزخرفته هو نمط شائع من ناحية عنصر الزخرفة، ومن ذلك الطلي بالجص وبخاصة في العصر الأموي.

تشكل الورود في قبة الصخرة المجموعة التالية التي تحدثنا عنها والتي هي ذاك الوليد الجديد من حيث أن الفنان قد جعلها معلقة على قمم الأقواس وحتى لا يجعلها الفنان مشابهة للنمط البيزنطي، لم يقدمها كأرضية أو مزخرفة على تاج عامود أو على قاعدة من قواعد الأعمدة.

لكن الفنان توج بها قمم الأقواس التي قدمها فوق الكتابات التي خطها وعلى قمم الأقواس، ولم يقدمها بأسلوب دائري أو محصور، بل نشرها على امتداد الواجهات ويمكن أن يسهل قراءتها لأنه رقم تلك الأقواس وجعلها

متممة لبعضها من ناحية الخط والزخرفة وموضوعها، والتداخل بين الأنماط ظهر وكأنه مجموعة معبرة ومؤثرة قدم الزخرفة التي ظهرت على الأوعية المنسوجة بين الورود والخطوط، ولهذا يمكننا القول عنها أنها كانت الخطة الأولى بأسلوب التعليق وهو أسلوب جوهري، ونحن نقول عنه أنه أصبح نمطا خاصا ومميزا في الفن الإسلامي والذي نسميه شعار فنان الصخرة.

كيف قدم فنان قبة الصخرة مصطلحه الشرقي؟

الى الذين قالوا عن أنماط الصخرة وزخرفتها هي منقولة عن الحضارة، نقول لهم بأنكم لم تفهموا الإسلام، لا كهانة فيه ولا وساطة بين الخلق، فكل مسلم في أطراف الأرض وفي فجاج البحر يستطيع بمفرده أن يتصل بربه، والحاكم الإسلامي لا يستمد ولايته من الحق الإلهي، ولا من الوساطة بين الله والناس إنما يستمد مباشرته للسلطة من الجماعة الإسلامية، كما يستمد السلطة ذاتها من تنفيذ الشريعة، التي يستوي الكل في فهمها وتطبيقها متى فقهوها، ويحتكم إليه الكل على السواء ولهذا يقيم الإسلام هذه العدالة الاجتماعية التي كشفنا عن طبيعتها إجمالا لكن على أسس ثابتة وهناك تحديد لبلوغ الأهداف من خلال وسائل معينة كما فعل عبد الملك حينما بنى كلا من الصخرة والمسجد على أرض القدس التي باركتها السماء من خلال معجزة رسولنا سيدنا محمد ﷺ.

قدم عبد الملك هذه الزخرفة حيث جعلها قضية واضحة، ولم تكن دعوة مجملة، لكن لماذا جعل عبد الملك هذه الزخرفة قضية واضحة ودعوة مجملة؟

لأن الإسلام بطبيعته دين تنفيذ وعمل في واقع الحياة والإسلام، لادين دعوة وإرشاد مجردين في عالم المثال كما قال عبد الملك. ولهذا فإنني أقول إن ما قدمناه

من مداخلات توضح أن للإسلام فكرة أساسية عن الكون والحياة والإنسان، وهذا الإدراك قدمناه من خلال العدالة الاجتماعية، لأن هذه العدالة لا تقف عند الماديات والاقتصاديات، وهذا ما قدمه فنان قبة الصخرة.

هل الواقع كما عرفته الحضارة يخالف الفكرة الإسلامية للإسلام؟

يجب علينا أولا أن نعرف ما هو الواقع، ان الواقع الذي يعده الإسلام حقيقة، وهذه الحقيقة ليست واقع فرد ولا واقع شعب ولا واقع جيل، لأن هذه العناصر تحتل الواقع الصغير المحدود الموقوت الذي تعاملت معه الحضارة، أما الواقع في الإسلام فانه يشمل جميع الأفاق، ويحسب حسابا لجميع المصالح ويهدف الى تحقيق غاية تشمل الإنسانية كلها منذ البدء الى النهاية، وهذا هو التعارض في الواقع المحدود الذي اعتمده مزخرف قبة الصخرة، لأن الزخرفة شملت واقع الإنسانية كلها لا واقع فرد ولا شعب ولا جيل.

كيف ربط فنان الصخرة بين الدين والتقوى بالعلم؟

فنان الصخرة نفذ القاعدة التي تقول ان العلم سبيل الى معرفة الله وخشيته، ومن خلال اللوحة فلم نجد فجوة بين الدين والعلم، ولا في طبيعة الإسلام ولا في تاريخه كالفجوة التي وقعت بين فنان الحضارة والآلهة التي صنعها. ولهذا فقد حفظ التاريخ سيرا لهذه النماذج التي صممها فنانو عبد الملك وقد عرضت عليه وعلى الوليد وقد عرضت على الفقهاء، ودرست حسب قواعد التطبيق والقياس والتفريغ الذي كفل لأحكام الإسلام أن تساير حاجات المجتمع المتجددة في ذلك الزمان.

نجد في اللوحات أن الفن الإسلامي ليس في عزلة تعبدية وقدم النمو العضوي الطبيعي لأي نظام في بيئة من البيئات وهذا الفنان قدم أنماطه لتكون رسالة عالمية ونظاما عاما ودعا من خلال هذه الأنماط الى مراجعة الرصيد المدخر ولذلك فإنني أحاول معرفة أسسه العامة وأحاول أن أتعامل مع مفقود الأسس التاريخية في حياتنا لأن ديننا يدعو الى أن نكون في المقدمة.

اننا لن ندرك طبيعة العدالة الاجتماعية في الإسلام حتى ندرك فكرة الإسلام الكلية عن الكون والحياة والإنسان، لأن العدالة الاجتماعية فرع من ذلك الأصل الكبير الذي ترجع إليه كل تعاليم الإسلام.

هل قدم فنان الصخرة لمسات فلسفية إسلامية في لوحاته؟

الباحث في الإسلام عليه أن يتبين أولا فكرته الكلية عن الكون والحياة والإنسان، قبل أن يبحث عن رأيه في الحكم أو رأيه في الحال، فنان الصخرة لم يتعامل مع ما أطلق عليهم فلاسفة الإسلام، لأنه قدم لوحاته قبل أن يبدؤوا في نظرياتهم الفلسفية التي اعتبرها البعض أنها إغريقية في روحها.

عرفنا من قراءة هذه اللوحات طبيعة العلاقة بين الخالق والخلق، وطبيعة العلاقة بين الكون والحياة ونحن نسمي هذه اللوحات ليست فلسفية بل هي فكرة إسلامية والبحث المفصل لهذه الفكرة الكلية هو موضوع مفصل أرجو أن يوفقني الله إلى إخراجه للوجود.

كيف تعاملت تلك الزخارف مع الوجود؟

قدمت الوجود وحدة متكاملة الأجزاء متناسقة الخلق والنظام والاتجاه، وعرفنا أن الكون ليس عدوا للحياة ولا عدوا للإنسان الذي هو أرقى نماذج

الحياة بصفة خاصة، وليست الطبيعة خصما للإنسان تصارعه وتغالبه كما عرفتها لوحات الحضارة، بل ان الطبيعة كما قدمها الفنان المسلم صديقة لا تختلف اتجاهاتها من اتجاهات حياة الإنسان، وعرفنا هذا الفنان أن وظيفة الحياة ليست مصارعة الطبيعة التي نشأوا في أحضانها، وبهذا التعريف خالف فنان الحضارة ولم يقلده في صياغة زخرفة لوحاته في الصخرة.

قدم مؤلف تلك اللوحات للأمة مفهوما ثقافيا واسعا، شمل نشاطات فكرية أو تعبيرا آخر كانت ثقافته إطارا نظمها لتكون الأرضية التي تجمع بين اللغة والفكر اللذين جمعا الأمة في خط واحد ومسار واحد، وهذا ما يؤكد أن هذا الفنان حرص على استغلال شخصيته الثقافية لأنه ميز هوية أمته الحضارية من خلال أن الثقافة هي مرتكزات قيها مفارقات تكمن في أن الفكر العظيم حتى يؤتى ثماره لا بد أن يراه أصحابه كما هو عظيما.

لقد قدمه من خلال مفهوم الثقافة لغة، لكنها لغة غير مكتوبة، بل لغة معبرة ناطقة من خلال اللوحة ذاتها وقدمها بأسلوب بحيث لايعالج جانبا دون جانب، وعرفها بأنها خطة حياة وإطار تنظيم في داخله كل صغيرة وكبيرة من أمور الكون والطبيعة.

كيف عرفها فنان الحضارة؟

قدمها فنان الحضارة وكأنها مجموعة من الأفكار والمثل والمعتقدات والتقاليد والعادات والمهارات، وهي تراث الماضي من خلال قصصه ورواياته وأساطيره وأبطاله، وقال عنها أنها مصطلح وحسب هذا المصطلح، كل أجزاءه تتداخل

تداخلا وثيقا، وأهم هذا الكل العموميات، اللغة ولدين وهما فكر خاص نـاتج عن التخصص المهني.

وهو بهذا التعريف يخالف الفنان الذي عرف الثقافة بأنها جزءا مـن العقيـدة والفكر، وعرفها اليونان بأنها المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخـصيته، برز هذا في الأعمال الفنيـة مـن خـلال النحـت والرسـم والـصور والقـصص الأسطورية، ونحـن اذ نعـرف الثقافـة الإسـلامية نقـول أنهـا مقومـات الأمـة الإسلامية بتفاعلاتها في القديم والحديث وتشمل الدين واللغة وتاريخ لحضارة.

أين يكمن خطأ المستشرقين في تقويم الفن العربي الإسلامي؟

كان كثير من مؤرخي الفن الغربيين طيلة فترة طويلة يهملـون دراسـة الفـن العربي الإسلامي لعدم فهمهم جماله وعـدم إدراكهـم معـاييره الفنيـة، وأسـسه الفكرية، ولغته التعبيرية، لأنهم كانوا يعتمدون في تقويم آثاره على معايير غربية تقوم على فكرة الفن التشخيصي.

واعتمادهم في تقويم آثار الفن الإسلامي على معيار المشابهة، متجاهلين أن لكل فن مفهومه الجمالي الذي يعبر عن فلسفته وجماليته الخاصة والمتميزة به، مما جعلهم يصلون الى نتائج خاطئة اعتبرت الفن العربي الإسلامي غير قادر على محاكاة الطبيعة.

ولكننا نقول الى أولئك ان شدة تـأثركم بـالفن اليونـاني والرومـاني كمعيـار وحيد، جعلكم بعيدين عن جمالية الفن الإسلامي، وعلى معرفة تاريخه، وتلـك الخبرات الفنية والثقافية، ورغبة الفنان المسلم بتقديم دراسـات فنيـة، ومقارنـة

ناجحة بين النمط الذي قدمه، ومن أين استوحاه، لأنه عرف الطبيعة وتعامل معها وقدم لنا العوامل التي عددها من خلال أعماله وهذه العوامل قدمها من خلال الكثير من أعماله منها العمل الجغرافي حيث أبرزه بتأثيره على البيئة في خلق حس جمالي أسهم في إثارة الرغبة في الإبداع الفني.

أما العمل التاريخي فقدمه من خلال تأثيره في خلق حس حضاري أسهم في نشوء التراث الحضاري، في حين قدم العامل الديني من خلال تأثير الإسلام في خلق فكر مميز بالشعور الإنساني والنفخة الروحية والإنسانية العلمية وتقدير العمل واعتباره فضيلة لا تقل عن العبادة.

كيف قدم فنان قبة الصخرة مصطلحه الشرقي؟

عرف الأسلوب الشرقي بالأسلوب غير المعقد وهو أسلوب الأشغال المتوازية في الميزان والقياس والدقة والتغير، وهنا قدم لنا البواعث الشرقية في الأروقة.

ويجب أن يكون في الأسلوب الشرقي مؤثر، وهنا نجده قد قدم البريق واللمعان وكأنهما مؤثران، وهنا تبدأ والمداخلة (فبريشم) يعيد لنا الكرة ويقول ان هذا البريق نقله المسلمون عن النمط الساساني الذي ظهر في قلعة (خانا) ، ومن خلال المناقشة نجد أن الفنان المسلم قدم الشكل الذي زخرفه من خلال المؤثر وكأنه مروحة للهواء، ولهذا فقد جعلها في الأجزاء العليا، وهذا أبرزه من خلال الزخرفة وكأنه ورد.

سوف يجري مقارنة بين البواعث الساسانية التي ظهرت في قلعة (خانا) من خلال الرسم، أما النمط الثاني فهو تلك الوردة التي قدمها الفنان المسلم نعرفها

بأنها الشيء الثابت الذي يستحق الاحترام، لكن هذا لم يسلم من المداخلة مع (جاربر) على أن الفنان المسلم قد نقل الزخرفة عن المطابع الذي يخص (طافي بستان) ويعتمد (جاربر) على أن الفنان قد أنهى زخرفة الورد بتلك الزخرفة التي تظهر بالتاج لكن (هيرزفيلد) يقول ان هذا النمط يوناني وقد نقله الفنان المسلم عن هذا الفن اليوناني الشرقي كما تحدثنا عن المصطلح الشرقي.

لكن أين التشابه بين زخرفة الفنان المسلم وفن الحضارة؟

يظهر التشابه بين هذه الأنماط، العصبة التي تظهر بها اللؤلؤة في التاج وتظهر في زخرفة الفنان المسلم وكأنها علامة الى الورد، ونحن نقول أن هذا النمط شرقي وظهر في الزخرفة الهندية القديمة حيث أن العصبة معروفة عند الشرقيين وقدم الهنود هذه الزخرفة من خلال زهرة اللوتس، وهناك حقائق أخرى اعتمدها فنان الصخرة حيث قدم النقوش، وأعمال التطريز التي كانت تظهر على الأقمشة في زخرفته، ولكي تكون المقارنة حقيقية وموضوعية حيث لا يوجد تقارب بين النمط وفي المسافات والقياسات لهذه الزخارف التي قدمها فنان قبة الصخرة ومنحها اللون الأخضر.

وكما قال (جيرالد) فان فنان الصخرة استخدم شريط الورد الروماني، ولكن الحقيقة تقول، من خلال النمط نجد ان الأسلوب هو استرجاع الى النمط الذي قدمه فنان الصخرة عن طريق الشريط الوردي الذي هو قائم على ساقه الذي منحه اللون الأزرق والأخضر.

لكن المطابقة بين الزخرفة التي تظهر في الصخرة والرسومات التي هي رومانية الأصل، نجد أن هذه الرسومات ظهرت على أرضية الفسيفساء الرومانية في

متحف (نازوي) في روما وهي لا تشابه الشرائط الوردية التي قدمها فنان الصخرة في الرسومات. هذه الورود قدمها فنان قبة الصخرة بأحجام مختلفة وألوان مختلفة وضعها بصف من الأقواس العليا لتكون مكملة الى الأنماط التي قدمها على الأقواس الداخلية، فمثلا الوردة في إحدى الزخارف تظهر هي وردة صغيرة بسيطة ولكنها تعبر عن نمط جاد وثابت وجعلها تحتل المواقع الضيقة، زخرف قلبها باللون الأحمر والأوراق جعل لها علاقة مع ذلك اللون الذي منحه لونين وهما اللون الأخضر والأزرق، أما الوردة الكبيرة هنا قدمها الفنان بأسلوب فيه بعض الخيال، يعبر هذا الأسلوب عن نجمة مزدوجة تحمل أسماء نجومية، وقدمها بالفضة وقلبها بالذهبي والأوراق باللون الأخضر والأزرق، هناك ما يصح أن نطلق عليه باطمئنان حول زخرفة كلا من الصخرة والمسجد وهذا الصحيح هو روح الإسلام التي يستشعرها من يتتبع طبيعة الدين وتاريخه على السواء، ويحسبه كامنا وراء تشريعاته وتوجيهاته، مستكفيا في هذه التشريعات والتوجيهات، ومع أن هذه الروح واضحة قوية بحيث لا يملك الإنسان نفسه من التأثر به والاستغراق في جوه، انه ككل شعور كلي عميق، فيه الفكرة الكلية العالية التي يصعب التعبير عنها في عبارات محدودة من خلالها تتجلى الاتجاهات والأهداف، حيث نعرف من هذه اللوحات الوقائع في السلوك والشعائر، ويمكنني القول أنه يصعب على أي باحث ضبط هذه الروح من خلال هذه الروح يرسم الأفق الأعلى على أرض القدس وفلسطين، يتطلب الإسلام من معتنقه أن يتطلعوا اليه وأن يحاولوا بلوغه، لا بتنفيذ الفرائض والشعائر فحسب بل بالتطوع الذاتي لما هو فوق الفرائض والشعائر، وهذا هو أفق الأمة التي ارتفعت بواسطة الثبات على الحق والثبات عليه، ولكن لماذا هذا الثبات؟

لأن نوازع الحياة البشرية، وضغط الضرورات الإنسانية، لايطوعان للكثير من الناس للارتقاء الى هذا الأفق العالي ولا أن يصبروا عليه طويلا، لأن الإسلام ليس فكرة شاعرية خيالية، أو مثلا وجدانيا تدركه الأشواق وتقصر دونه الأعمال كما كان الحال في زخارف وثقافة الحضارات المختلفة.

الإسلام هدف مرسوم تحاوره البشرية اليوم كما تحاوره غدا وكما حاورته بالأمس فبلغت إليه وقصرت عنه أحيانا ومن خلال التعبير عن الأنماط قدم لنا فنان الصخرة من خلال الزخرفة كيف تتحرر النفس البشرية من عبودية القداسة، ومن كل الاعتبارات الخارجية والقيم الاجتماعية وتحدثت هذه اللوحات عن قاعدة تقول من تفرد بالعلم لم توحشه خلوه، ومن تسلى بالكتب لم تفته سلوه وهذا قمة الإبداع في الزخرفة التي كما أطلقنا عليه إنها روح الإسلام، فإننا نعتبرها الثقافة في حد ذاتها، مركب عقلي بمعنى أنها ليست في حد ذاتها كينونة قابلة للملاحظة ولكن الثقافة بمعنى آخر حقيقة واقعية.

ولكي نرد على قول الباحثين من أن فنان قبة الصخرة استخدم نموذجا ثقافيا غير نموذج ثقافته في زخارف قبة الصخرة، فان علينا أن نسأل أنفسنا عما اذا كان بمقدور أي ثقافة على الإطلاق أن تكون نموذجا للثقافات الأخرى، ويمكن أن نقدم سؤالا آخر.

هل هناك قيم وممارسات تتمسك بها جميع الثقافات؟

نحن نقول من خلال الواقع أن الفكرة القائلة من أن جميع الثقافات قد يكون لها ملامح عامة محدودة في مقابل أوجه تشابه واسعة وشكلية، هو مشابه القول

أن كل ثقافة تتمسك بصفة عامة من خلال منهجها الذي يعالج القيم والممارسات، لهذا ففي أية مقارنة بين الثقافات سوف نجد أن المشكلة الرئيسية تكمن في وضع فئات للمقارنة بحيث تكون واسعة بدرجة كافية تسمح بأن تشير الى أكثر من أوجه التشابه ونحن نسأل أولئك الباحثين.

هل يستطيع الإنسان أن يحقق ذاته بغير ثقافة؟

فالإنسان لا يستطيع أن يحقق ذاته بغير ثقافة، لأنه بدون الثقافة لم يكن بمقدار أي نظام فرض قيود على تصرفات الأفراد، ولهذا كان هناك قيد ثقافي فرضه عبد الملك على مزخرف قبة الصخرة حيث قال :

ان أية ثقافة لا تستطيع الحفاظ على ذاتها مالم يفكر أعضاؤها ويتصرفون على نفس النحو الذي تنص عليه العقيدة.

لكن كيف قدم فنان الصخرة الفن التشكيلي؟

لم يقدم الفن التشكيلي بل قدم الاتجاه التشكيلي لكي ينشد إقامة علاقة بين أنماط الثقافة الأساسية وبين أشكالها الأساسية، وقال لنا ان الثقافة ثابتة وان كانت دائمة التغيير، ثابتة بالنسبة لبعض عناصره مثل اللغة، ولكنه قدمها هنا بمعنى أن جميع عناصر الثقافة تخضع لتحول مستمر وان كان تدريجيا، وقدم التغير من خلال ثلاث عمليات أساسية أولها التأصل، وعملية الانتشار، وعملية التفسير.

زخرفة الصخرة كانت منهجا لروح القرآن وحقائقه وتوجيهاته، هذه اللوحات فيها التقاء السماء بالأرض، وكان هذا الالتقاء عبارة عن أروع لقاء

شهده الكون حيث كان مولده مولد النور الذي عرفه العلم، حيث أن العلم عرف الحقيقة بقوله أن المادة عبارة عن طاقة وأن الطاقة تتحول إلى إشعاعات.

فهل قدم فنان الصخرة القدوة؟

نحن نقول نعم لأن القدوة عرفها بهذا النص الزخرفي الذي يقول، ان القدوة باقية ما بقيت السموات والأرض، موضوع هذه اللوحات فيه القدوة التي جعلها متجددة على مر الأجيال، وتجدده في واقع النفس، والقدوة فيها كل مبادئ الاسلام وقيمه وتعاليمه، ومن خلالها يقيم الإنسان منهجه التربوي على أساس أنه هو الذي يسير دفة المجتمع ودفة الحياة.

لماذا لم يقدم فنان الصخرة من خلال لوحاته أسلوب العادة؟

لأنها تؤدي مهمة خطيرة في حياة البشرية، وقد اتبع الفنان هنا النص الشرعي الذي يحدده الاسلام والذي استخدم العادة وسيلة من وسائل التربية، حيث حول الخير كله الى عادة تقوم بها النفس بغير جهد ولهذا لم يقدمها الفنان لأنها شخص الانسان وأساليبه، وهذا الأسلوب رفضه فنان قبة الصخرة لأنه يدعو الى مثالية المذاهب التي استخدمها فنان الحضارة.

كيف عرف اليونان المثالية من خلال لوحاتهم الفنية؟

ان المثالية التي رمزت اليها تلك اللوحات كانت مثالية ساذجة، ومع ذلك فقد كانت تحتوي على بذور ثقافية ظهرت في فترات تاريخية متأخرة، ولكنها كانت ترمي الى هدفين :- الأول إعداد رجل الحكمة أما الثاني رجل العمل أو الشجاعة، بينما قدم الحكمة من خلال شخصية (أوديسيس) وقدم الشجاعة من خلال شخصية (أخليس) وكلا الشخصيتين شخصية أسطورية تمثل الآلهة.

كيف صاغت أفكار الزخرفة قواعد السلوك حسب المقياس العلمي؟

لم يقلد فنان الصخرة قواعد السلوك لأنه وجدها مبادئ خلقية تفقد سلطتها التي استخدمها من أصولها المقدسة، ولهذا أصبحت صيغا للأخلاق، صبغت بالدنيوية حتى تصبح أمرا ضروريا، ومن هنا خالف فنان قبة الصخرة هذه القاعدة لأنه عرف أنها تمثل نظاما معينا، وليس هناك أخطر من فناء نظام من النظم أصبح لا يصلح قبل أن يقوم نظام آخر ليحل محله.وهكذا قدم اليونان والرومان هذا الأسلوب عن طريق انفصال الفلسفة والحياة الفكرية عن الحياة العلمية، وهذا الانفصال كان سببا في عدم كفاية القديم وفشله، ولهذا نجد أن سقراط حاول إعادة الارتباط بين هاتين الناحيتين، وأعاد أساسا جديدا للحياة الفكرية والخلقية في الحضارة اليونانية.وقد خالف فنان الصخرة هذه القواعد لأنه درسها ولم يقلدها أو يستنبط منها عقيدته التي لا تؤمن بانهيار العقائد الخلقية التي رسمت لها الحضارة حاجات متلائمة مع حاجات ذلك العصر، لكن أين تكمن أهمية الفن العربي الإسلامي؟

تبدو أهمية الفن العربي الإسلامي وعالميته ولغته الجمالية وخصائصه الذاتية وكثرة المهتمين بدراسته في مختلف أقطار العالم في عصر تميز بحب البحث العلمي والرغبة في اكتشاف الحقيقة والاهتمام بمعرفة الفنون العالمية، والحرص على زيارة المتاحف والاطلاع على الممتلكات الثقافية التي أبدعها المجتمع الإنساني عبر العصور التاريخية، مما يفسر ذلك كثرة المطبوعات المتعلقة بالفن العربي الإسلامي، ونحن نقول أن الاهتمام بالتراث العربي الإسلامي يعتبر واجبا حضاريا من شأنه

أن يسهم في نشر الوعي الإنساني وتنميته حسب الحضارة والاعتزاز بالشعور القومي، والاحياء بوجوب العمل بدقة وإخلاص وأمل في عصر شعاره.

(المستقبل لمن يعمل) ولغاية يومنا هذا يعتبر الفن الإسلامي مصدر إحياء قوي للفنانين المعاصرين في أقطار العالم الذين اكتشفوا في التجريد جمالية تلبي رغبتهم وترضي أذواق مجتمعهم، هل في لوحات قبة الصخرة نجد فنا جماهيريا يؤكد الوحدة الثقافية؟

ان الوحدة الثقافية بين الأقطار الإسلامية، قدمها محبو الفنون من خلال أعمال تنبض فيها الروح الشعبية وتحتفظ بحيوية وديمومة وإبداع، رغم الأحداث المختلفة التي مرت بمجتمعات الأقطار الإسلامية عبر العصور التاريخية، ان وحدة الروح الفنية قد حققت الترابط بين الآثار المختلفة وقد توارث الفنانون والصناع الفنيون هذه التقنيات التي قدمها فنان قبة الصخرة، التي يمكن أن نسميها بطريقة التلقين الشفوي والتدريب العلمي المفيد.

لكن بماذا يمكن أن نلقب هذا الفن؟

نحن نسميه فنا تميزت أثاره بالدقة حتى درجة الإعجاز، وهذا يدلل على صبر صانعها، وحرصه على الإتقان ورغبته في الإخلاص في عمله وممارسة فنه بحب ورغبة وإيقاع روحي، هذه الآثار تدل على قدرة محدودة حيث قدم هذا الفن اجتهادات استمرارية من خلال أعمال متواصلة، لوحات إبداعية من شأنها أن تثير الإعجاب والتقدير.

في التحليل السابق نجد انه جعل أطراف هذه الزخرفة باللون الزهـري أمـا مركزيتها فمنحها شكلا او نوعا من كفة اليد الفضية، وقدم أطراف هذه اللوحة وكأنها تربة حمراء تطفو فوق سطح حقل من الأزهار، لكن بين كـل مـن اللـون الأخضر والأزرق الذي زخرف به ورق الورد ويقدم لنا نقطاحمراء صغيرة مـن خلال النمطين اللذين تحدثنا عنهما نجد أنه زخرف كفة يده باللون الذهبي وفي الثاني بحقل وردي مع حبل ذهبي وأخضر اما في الزخرفة الثانية فقدم مركزيتها باللون الذهبي ومنها صفة الحقل الأخضر، وجعل هذا الحقل محاطا بدائرة ذهبية وأشرطة حمراء وزرقاء، لكن هذه اللوحة رتبها الفنان على صف بأسلوب فردي ولكنه نشره بأسلوب مصغر وهنا قدمها من وكأنها عبارة عـن لـبلاب ورقـي، وقدمه من خلال لونين نصفه زخرفه بالأخضر والنصف الآخر بالأزرق، أما ما تحدث به (هارزفيلد) حول تلك اللوحات بأنها رسمت بأسلوب رديء، وأنهـا نقلت عن أنماط رومانية وبيزنطية وقد نقلهـا المـسلمون عـن هـذه الأرضـيات الرومانية والبيزنطية، لكن إذا كان الفنان المسلم زخرف هـذه اللوحـات فـوق مستوى الألواح الرخامية التي تغطي الأجزاء السفلى من قبة الصخرة في كل من الجزء الداخلي والخارجي، وهذه اللوحات قائمة في الجهة الشمالية الغربية من قبة الصخرة، محللو لوحات فسيفساء الحضارة ربطوا بين زخرفة الجدلات والفتايل في كل من العصر الروماني والبيزنطي والأموي الذي بـرزت في قبـة الـصخرة، وقالوا ان أرضيات مزخرفة بالفسيفساء تعود الى العصر البيزنطـي والتـي تمثـل أشكال مثلثات مزدوجة تمت زخرفتها فقط من الجدلات، ونحن نقول أن هـذا واقعا من واقع فسيفساء رومانية ظهرت في عدة أرضيات لكن هـذه الجـدلات اعدت كي تكون اطارا خارجيا لتلك الأرضيات، وكذلك ظهرت هذه الأنماط

بالفسيفساء البيزنطية ولكن كما قلنا ان المزخرف قدم تلك الجدلات وهذه الفتايل من خلال اللون الأسود والأبيض حيث جعلها نمطا في اطار اللوحة، لكن كيف يمكن أن نربط من مزخرف الأرضية وبين من علق اللوحة على الواجهة، فهو لا يحتاج الى اطار أرضي، بل الى اطار يربط بين النمط والنمط الآخر، لذلك فقد قدم فنان الصخرة لكي تكون مركزية اللوحة لا اطارها الخارجي وقد لونها وزخرفها بزاويتن من زوايا قبة الصخرة وهما الجنوبية والجنوبية الغربية، وهكذا نجد ان الفنان المسلم قدم جدلات مزدوجة لها أشكال عصبات كبيرة وصغيرة تظهر من خلال تلك الأشرطة التي فيها الجدلات وهي بمثابة عروات، من خلال مرجعتي الى الزخارف الرومانية والبيزنطية لكي أجد ما يمكن ان يقارن به من خلال ما ظهر في زوايا قبة الصخرة الجنوبية والجنوبية الغربية، ولم أجد أي صلة لا موضوعية ولا فنية بين تلك الأرضيات الرومانية والبيزنطية وبين ما ظهر في قبة الصخرة، حتى لا في الألوان أو الحجاليات، بل القول ان المثلثات التي ظهرت في الأرضيات يمكن أن نقول عنها أنها عديمة الحياة، موديل هذه اللوحات من الناحية الموضوعية كان جيدا وبه الثبات وكانت الظلال التي مررها هذا الفنان أشبه بنغمة فنان ماهر خبير جعلها تتدرج تدريجيا من خلال التلوين، حيث بدأها بالأزرق وبالتدريج أوصلها الى الأخضر، وجعلها لامعة وساطعة من خلال الألوان الذهبية المتعددة والفضية المتعددة.وهنا نجد ان فنان قبة الصخرة قدم المؤثر بطريقة مدهشة، نحن نعتبر هذا الانجاز من أبدع ما قدم فنان قبة الصخرة، هذا الإبداع ظهر من خلال مشاهدة الأسلوبين من الانجاز، أول أسلوب هو ذاك الشبك أما الثاني فتمثل في اللولب الذي قدم به كفة الميزان، عبر أسلوب تظهر متلألئة ولامعة.

لكن كيف حصل هذا المؤثر؟

حصل هذا المؤثر من خلال ترتيب وتنظيم الزخرفة وبلغت درجة انجازها مرحلة متقدمة تشهد على هذه الدقة، ذاك التعبير عن مكنون الأنماط التي تتلاقى مع بعضها من خلال موضوع اللوحة وزخرفتها وترابطها مع ما يجدها من كلا الجانبين، هذه المكعبات التي قدمها فنان قبة الصخرة، وهي مكعبات من الفسيفساء تجلس على الواجهات وكأنها (الحكمة الخالدة) والتي تحتوي على كل من الجمالية والإبداعية ولا تكمن الإبداعية في مركزية اللوحة بل إن الزخرفة ناسبت وتناسبت مع العصبات التي قدمها الفنان من خلال الجهات والعروات.

بواسطة هذا الأسلوب حصل التدرج عوضا عن الخطوط المتوازية التي تتحرك بدون قيد او ربط كما هو الحال في الأرضيات البيزنطية والرومانية، الألوان المعبرة هما لونان، الأخضر الذي قدمه بالتدرج ولونان بالأزرق، أما الإطار الخارجي فقدمه باللون الزهري في حين الأرضية التي تقوم عليها اللوحة هي عروة كبيرة زخرفها وكأنها ورقة عاشق الشجر، وقدم هذه الورقة وكأنها صغيرة ومنحها اللون الذهبي أما العروة الثانية فقدمها وكأنها صغيرة ومنحها اللون الفضي، ما أعظم هذا الاستعراض الشامل للكون المار بأجزائه جزءا جزءا يمر بها ولا يقف عندها وما أبهى هذه الصورة عن الطبيعة الخالية.

لماذا جمع مزخرف قبة الصخرة المتشبهات في لوحاته؟

جمعها كي لايقلد فنان الحضارة من خلال قاعدة التناظر، وجمعها كي يقدم لنا منهاجا جديدا هو التصنيف، والتصنيف هو اليوم من قواعد البحث العلمي،

لكن فنان قبة الصخرة يقدم التصنيف بما يخص الإنسان لأن الإنسان نـوع مـن أنواع الأحياء،

لكن كيف قدم الشرط؟

الشرط عرفوه بأنه اللغة، وعرفنا من العرب أن اشراط الساعة أي علاماتها، وهنا قدم لنا عبد الملك نموذجا فريدا عن هذه الأرض وعن القدس، حيث من خلال الشرط والعبادة نجد فيها نموذج المستقبل، وهذا يعني شرعا ما تتوقـف صحة العبادة عليه وليس بجزء منها وأن كلا مـن المـسجد والـصخرة حـسب تعريف (الطواف) أماكن عبادة يجب الاستمرار فيها باداء شروط العبادة، ولهذا كانت القدس ومن حولها أمكنة جمعت بين الركن الذي هو جزء من العبادة، أما الشرط فقد أخرجه مزخرف قبة الصخرة عنها وهو بذلك نفذ لحكـم الـشرعي الذي يقول الشرط لايستوجب تنفيذ العبادة أما العبادة فتستوجب توفر الشرط بعد هذا يقال عن أنماط قبة الصخرة أنها منقولة عن أنماط الحضارة، انني لم أجد في هذه الزخارف ما يخص مزخرف الحضارة، لا من خلال المنهج ولا القاعـدة ولا الأسلوب، وفنان قبة الصخرة إنسان، وكل انسان يحب في هذه الحياة أشياء له الحق في أن يحبها وقد يكون هذا الحـب في نفـسه سـنة مـن سـنن الله في هـذا الكون، وطبعا الإنسان يجبل على هذه السنن، تقـول القاعـدة لا يكـون في هـذا الحب حرج اذ لم يتجاوز حدوده المشروعة، ولهذا فـان مزخرفـو قبـة الـصخرة وغيرهـا لم يتجـاوز الحـدود المـشروعة، ولـيس صـحيحا بـان كـل الـدواوين والأدوات النقدية والفنية في الدولة الأموية كانت تدار من قبل أهل الذمة،، أو

من استعان بهم الخلفاء، حقا توجد مراجع عديدة تحدثت عن هذه الوقائع ولكن بالتدقيق لم نجد الترابط بين الطرح والموضوع والفكرة والأسلوب.

أين الذي يدحض هذا الرأي؟

هذا ثابت من خلال النصوص الشرعية والفقهية للأمة، حيث نعرف أن عبادة الفرد لنفسه غرور وأنانية كما قال عبد الملك للوليد، وقال وعبادته لغيره خضوع وذلة، وهو بهذا ينفي وجود علاقة بين الفكرة والأسلوب، وقد أجمع العلماء على أن عبادة الأمة لنفسها واتخاذها ذاتها غاية وقوميتها هدفا هو انانية جماعية ودوران في موقعه، وهذه القوقعة تضيق الأفق الإنساني الذي جاء به الإسلام وهي عامل على فقدان الهدف المشترك للشعوب والأمم وما تم اكتشافه في مدينة الحمة على أرضية من الفسيفساء وعلى بلاطة مكتوبة باللغة اليونانية، والنص إسلامي خير دليل على أن المسلمين سمحوا لأهل الذمة أن يكتبوا بلغتهم النصوص التي يريدون أن يكتبوها وهذا النص كان حسب القراءة الآتية :

(بسم الله الرحمن الرحيم، بأمر الله وأمر عبد الله معاوية بن أبي سفيان تم إنشاء هذا ليكون حمامات عامة)

فنان قبة الصخرة جعل زخرفته موضوعية حيث اعتبر أن الله غايته في هذه الحياة وهذه الغاية لا تتم الا بتعظيم الخالق، ومن خلال الأنماط وجدنا أنه قدم لنا أنماطا مما خلق الله ولم يقدم لنا الرمز ولا الأسطورة ولا غاية هضمت الحق وانحرفت عن العدل.

لماذا قدم هذا الفنان مشاهد من الطبيعة؟

ألسنا نشاهد في هذه الطبيعة التي نعيش في أحضانها نوعا من الموجودات وهو النبات التي يمر بدورات من الحياة والموت، ولهذا قدم الزخرفة ربطا بين النبات والأفلاك، والطبيعة كي تتجنب تجسيد كل من الموت والحياة في الطبيعة، بل ان هذه الزخارف عالجت الأرض التي تجف وتيبس حتى لا يبقى على وجهها شيء من آثار النبات الذي غدا ذرات من التراب.

لكن فنان الحضارة رسم الطبيعة وصورها فبماذا يختلف عن فنان الصخرة؟

تعامل فنان الحضارة مع الطبيعة وكأنها اله، لهذا نجده في لوحاته قد ألـه الطبيعة فكتبت مواهبه وغلت يده وأغلق تفكيره، واله أفرادا من البشر، فناء تحت أهوائهم واستبدادهم، فرضخ تحت عبء الطبيعة والبشر، لم تحرره لوحاته من هذه العبودية، لكن فنان قبة الصخرة من خلال العقيدة حرر نفسه من هذه العبادة الوثنية، وبهذا قدم زخرفته التي رمز اليها بالخير ولم يدخلها مجال التنافس بل جعلها مقياسا الى التعاون، ومن أهم علاقته بالمشروطة هي تلك اللغة وأعني العلامة التي تقول فلنخرج من تفكيرنا المعتاد الى أفق التفكير في مصيرنا، والتفكير في خالقنا وفي عقد الصلة بيننا وبينه، وفي ترقب يوم نرجع اليه ولهذا لم يتعامل مع الأخلاد الى الأرض أو الركون الى الغريزة، نعم عرفنا بأن العقيدة المثمرة بأنها وسيلة من خلالها عبرنا الى مرحلة من مراحل تاريخ فلسطين في العصرين البرونزي المتوسط والبرونزي المتأخر واللذين من خلالهما رسمنا واقعا

جديدا للتداخل ما بين التاريخ والدين، والإرث والانتماء، وعن هـذه المرحلـة قدم لنا العهد القديم القصة التاريخية أما العصر الكلاسيكي فقد قدم لنـا نمـط تألية الطبيعة.

هل قدم فنان قبة الصخرة الخطة قبل البدء بالزخرفة؟

قدم فنان الزخرفة أنماطا بفهمه لمهنة الزخرفة التي كـان متخصـصا فيهـا حيث احتوت ناحيتين هما العلمية والعملية وكان أمامه رؤيـا لكـي يؤلـف موضوع الزخرفة ويشمل هذا الإلمام بأساليب تمكنه من أن يعرف نفسه عن المواقف المقبلة وكان يطور الحدث من خلال صياغة الهدف، ولكـي يخطـط صانع الفسيفساء كان عليه أن يضع خطة عمل والخطة تنفذ عادة بزمن محدد، وتشتمل على مجموعة من الموضوعات يراد تحقيقها بوسيلة تنفيذ معينة بمعنى آخر أن الخطة هي سلسلة متوافقة من الأهداف وخطة فنان الصخرة شملت ناحيتين هامتين.

الأولى استمرار الخبرة أما الثانية فتشمل مجموع النتائج، وهي تمثل المهـارات والاتجاهات والمعلومات المترتبة على تحقيق الخطة.أما من حيث الخبرة فقد قـدم اولئك الفنانون كل خبرة ذات كيان فعال أي يكون لها تكاملها الـذاتي، ويـصل التكامل أن كل مقوماتها تترابط بعضها مع بعض، وهذا الفنان قال لنا من خلال الخبرة أن تواصل الخبرات يرتبط بترابط الخطط، وكل خطة هي في ذاتهـا خـبرة نوعية شاملة تمكن منفذها من أن يحقق كثيرا من القيم وهذه القيم كفيلة بأن تنقله لغيرها في خطة جديدة ومن حيث النتائج المترتبة على الخبرة نفسها حيـث قـدم

منهجه في الزخرفة بداية في القدس، ومن ثم في دمشق وفي مسجد الرسول ﷺ في المدينة،ومن ثم في مصر ومواقع أخرى في الأندلس.

الفنان قدم لنا زخرفة في النخل بشكل راحة اليد، وهذه الزخرفة كانت قمة الزخرفة الكلاسيكية، قد ظهرت في مواقع عديدة من الصخرة حتى يخيل الى البعض أنها غير صفات النخل وجماليتها تكمن في أنه جعلها نهاية حدود زخرفته في الواجهة العليا، كذلك نجد خلافا بين هذه الزخارف التي تحضن النخل حيث ظهرت بوضوح أنها عمل متميز واذا حاولنا مقارنتها مع تلك الزخرفة اليونانية.

ان الاختلاف يظهر بوضوح عبر الرسم والألوان وفي أدب وتهذيب موضوع الزخرفة نجد أن في بعض الأحيان قدم طرف النخل ومركزيته وجعلهما يتقابلان لون الأرضية باللون الزهري ولون الأخضر كأنها النمط بكل من الخضر والذهبي، وبغير مكان لونها بالأزرق، ولكن هذا تم من أجل أن يوفر الظل وكأنها نفحة فضية تظل بنفسجية.هناك موضوع آخر قد ألفه وركبه على لوحات الفسيفساء على أرضية حمراء حيث قدم زخرفة النخل وفي الأجزاء الداخلية باللونين الزرق والأخضر.

وانني أقول ان الكلمات لا يمكنها أن تغطي ذاك التناسب والتوافق بين الألوان بما فيها من رقة وحشمة لاسيما وأن الألوان هي التي بعثت بهذه اللوحات الحياة، ونعني انها كانت بمثابة الروح للجسد، وكما تعلمنا من الزخارف فاننا وجدنا ان لكل مكعب من هذه الفسيفساء موضوع يجب أن

يدرس بعناية وتمعن، نحن نقول أن هؤلاء الفنانين الذين عملوا الزخارف كانوا من القلائل الذين تحملوا الألم والقسوة من خلال الجهد النادر بزخرفة مساحة تزيد عن ٥٣ × ٥٥ سم في كل لوحة والتي كان ارتفاعها أكثر من ثمانية أمتار عن أرض الصخرة.

لكن لماذا لون أوراق الشجر باللون الذهبي والأرضية الفلكية باللون الفضي؟

ان الاسلام وحده من بين المذاهب الروحية والاجتماعية الذي أوجد الطريقة الناجعة، فقد قابل حب المال والملذات بحب أسمى منه وأقوى في النفس ومهد الإسلام السبيل لإقامة أساس في النفس البشرية يقوم على العدالة لأن العدل هو نتيجة طبيعية لغقيدة الإيمان بالله التي ليست فكرة في العقل فحسب وإنما هي شعور في القلب ووعي في النفس.

بداية هزني ذاك التراث الخالد الذي يمثل عنصرا هاما من عناصر قبة الصخرة وأقصد الفسيفساء فبدأت عملية التحليل وقد تضمنت موضوعي مقاييس النزعة المركزية والتشتت بخاصة وان علماء اللوحات حاولوا أن يصنفوا لوحات الصخرة بأنها لوحات وزخارف منقولة عن لوحات الحضارة، اعتمدت على المقاييس التي من خلالها قد عالجت متغيرا واحدا وهذا المتغير عالج الوصف الذي اعتمده (بريشم) وهارزفيلد وجاربر) ولكن وصفهم لم يعالج موضوع المتغير من ناحية طبيعة الزخرفة وتحديدها وقد قدمت كيف تمت عملية توزيع هذه المشاهدات المختلفة، بعد ذلك انتقلت الى بحث العلاقة بين

متغيرين. وكيف يمكن الاستفادة منهما، واعتمدت على طرق قياسها، وبعد الانتهاء من ذلك، انتقلت الى شرح طريقة جمع المعلومات عن طريق استخدام العينات، وذلك تمهيدا لموضوع التحليل الذي يعالج المجالات المختلفة التي استعملها فنان قبة الصخرة حيث سنبرز كل نوع على حده.

راعيت في عرضي لمادة هذا البحث بنودا مختلفة متدرجة في الصعوبة، وذلك كي تشكل وحدة متكاملة وان تسير مع بعضها بشكل منطقي متسلسل.

ولهذا فقد عثرت على أدلة كثيرة حاول من خلالها فنان قبة الصخرة أن يتجنب أسلوب فنان الحضارة، حيث عرفنا من لوحاته أنه يقول لا تستقيم حياة يذهب فيها كل فرد الى الاستمتاع بحريته المطلقة الى غير حد ولا مدى، كما قدم فنان الحضارة الذي غذى شعوره بالتحرر الوجداني المطلق من كل ضغط وأوقف نمو الحياة وكمالها عند حدود المصالح الفردية. فنان قبة الصخرة من خلال منهجه الإسلامي منحه الحرية من أجمل صورها والمساواة الإنسانية في أدق معانيها، ولهذا قدم مبدأ التكافل في كل صوره وأشكاله.

كيف قدم مبدأ التكافل؟

قدمه بأن جعل من نفسه رقيبا على عمله، لم يخرج عن الحق المشروع، وحاسب نفسه ان أخطأ وتحمل تبعة إهماله، ولهذا كان عنده المراقبة والملاحظة في كل عمل من أعمال الزخرفة والزينة واعتبر هذا الفنان نفسه مكلفا في أن يحسن عمله الخاص، وإحسان العمل عنده جزء من عبادة الله، لأن ثمرة العمل الخاص ملك الجماعة وعائد إليها في النهاية.

هل الوسائل ساعدت في توفير عدالة الالتزام من خلال زخرفته؟

نعم لأن الإسلام يعمل من داخل النفس لا من خارجها، ومن أعماق الضمير لا من السطح يحاول الإصلاح، ولكنه لا يغفل أبدا عن الواقع العلمي في محيط الحياة، ولا عن حقيقة النفس البشرية، ومن وسائل الفنان ما قدمه حول الدور التوجيهي في الإسلام.

هل أراد عبد الملك أن تكون زخرفة الصخرة رسالة إلى الأمة؟

انه أرادها ان تظهر العقل الإنساني وتحله محله اللائق به، بعد أن تجاوز مراحل الارتقاء وعرض الحقائق والعقائد من خلال هذه الرسالة المناسبة لهذه المرحلة من ارتقاء العمل، جاءت هذه الفسيفساء دافعة الى التأمل والنظر والتفكير في أفاق الكون وآيات الله وكانت من خلال موضوعها تشير الى الأسباب والعلل والنتائج التي كانت منسجمة مع الفطرة الطبيعية السليمة.

لماذا حاول الاستشراق أن يصف فنان قبة الصخرة بأنه الإنسان الموجه بالتقاليد؟

المستشرقون هم الذين قرءوا أنماط الصخرة وقالوا عن صانعها أنه من القبيلة البدائية، وأن هذا الفنان ما كاد يعرف نفسه كفرد متمايز عن مجتمعه، لكن الاستشراق الذي عاش في مجتمع يميز ويفرق بين الطبقات، ونسي أولئك العلماء ان الناس قد يتطابقون مع هذه الأنماط بغير أن يكونوا حائرين بالضرورة على الصفات المناسبة لهم لأنها صفات عقيدة لم تفرق بين لون وآخر وبين سيد

وخادم وقائد وجندي، فلو كان فنان الصخرة تقليديا فان التقليدية تقلل من قيمة المدى الذي يصل اليه المضمون ونحن نجد أن فنان قبة الصخرة قد أوصلنا الى المضمون من خلال اللوحة والزخرفة.

كيف رد هذا الفنان على الاستشراق؟

رد عليهم بمفهوم الميل، هذا المفهوم هو إيقاظ حب الاستطلاع الفكري والاهتمام بالمعرفة كجزء مرتبط بالتطبيق العلمي، ويعني ذلك أن الفنان اتبع نظاما هو ممارسة التفكير المباشر الذي من خلاله قدم التغير الثقافي وليس التخلف الثقافي الذي قدمه فنان الحضارة من خلال رسوماته.

هل قدم فنان الحضارة الزخرفة التقليدية؟

نعم قدم فنان الحضارة الزخرفة التقليدية وقدم فنان الصخرة الزخرفة التقدمية، ان جاز لي أن اسميها حسب مفهوم (هارزفيلد) الذي يقلل من أعمال هذا الفنان والفرق بين الزخرفتين هو أن الزخرفة التقليدية هي زخرفة فلسفية تقول أن العالم ينقسم الى عالم مثالي يمتاز بالاستقرار والثبات والدوام وهذه القاعدة هي التي تتعامل مع الإنسان ذاته، لا مع الطبيعة التي قاعدة فنان قبة الصخرة، فالزخرفة التقليدية تنظر الى الإنسان على أنه عقل وجسم، والإنسان مجرد مجموعة من الغرائز الفطرية المحددة والثابتة التي تنفي القاعدة التي تقول إن الغرائز تسهم في تغير السلوك الاجتماعي، كما تقلل من قدرة الفرد على التغير في الظروف الموضوعية، وهذه القاعدة لا تؤمن بحقيقة التغير، وما وجدناه في لوحات المعابد اليونانية من خلال قاعدة التيربيود التي تقول من حيث النص :-

ان الصفة الأساسية للسكون هي التغير السريع الذي لا يمكن مواجهته الا بحسن التفكير، والمقصود مواجهة مواقف الحياة التي تتعلق بالتغير، لأن التغير في نظرهم لا يتضمن عنصر الاستمرار في الحياة، لكن قاعدة الصخرة تقول ان وظيفة العقل تحصيل المعرفة الثابتة المستقرة الكاملة التي تعبر عن عالم الخالق، وتعتبر هذه القاعدة أن عقل الفرد صفحة بيضاء يمكن إخضاعها لعوامل التشكيل لكن بصفة لا نهائية، لأن العقل ناقص في إدراكه لمكنونات الخالق، ولهذا قدم لنا صانع الفسيفساء أداة تشكيل الى الحد الذي يمتاز به هذا الإنسان من اكتساب القدرات والمهارات، وهذه يكتسبها من خلال عملية التفاعل المتبادلة بينه وبن بيئة الطبيعة التي خلقها الله، قدم الفنان التقليدي الأفذاذ من مصلحيهم، القادة الذين عبدوا وجعل لهم تماثيل أمثال تحتمس الثالث، والاسكندر المقدوني، وقال عنهم أنهم صنعوا الظروف وسيروا التاريخ.

كان صانع الفسيفساء في مهمته التي كلفه بها عبد الملك أمينا وفيا صادقا تجنب كل ما يمكن أن يدخل الشك أو القول به في هذه اللوحات، شأنه بذلك شأن الذي يلحن بالقول فاذا كان عبد الملك يحاسب من يلحن بالقول، فكيف لا يحاسب من يقلد ما لا يليق بالعقيدة – ذات مرة يسأل عبد الملك (الشعبي) كم عطاؤك قال (ألفين) ثم قال عبد الملك لحنت وقال عبد الملك (خير العلماء من لا يقل ولا يمل) .

هل يمكن أن نجد في فسيفساء قبة الصخرة دراسة الطابع والتاريخ؟

لأجل تاريخ فسيفساء قبة الصخرة سنلجأ الى طريقة دراسة الطابع مع ما تحمله هذه الطريقة من ثغرات، وذلك بسبب غياب المعايير الخارجية المعروفة التي يمكن الاستناد عليها لأجل تاريخ العمل، ان دراسة التكوين بمجموعة اللوحات يجعلنا ندرس التكوين الخاص لكل من اللوحات التي تظهر ميلا شديدا للتناظر، ما تظهره هذه اللوحات استعمالا شبه دائم للخلفية البسيطة التي جعلت أحيانا بشكل نباتات، كما نلاحظ ميلا الى الاغناء في التشكيل في بعض المواضيع بشكل عام تحف الأشجار بأطراف الفراغات، وقد وضعت النباتات لكي تضيء الفراغات، وجعلت هذه العناصر الطبيعية ضمن تشكيلات هرمية أو متدرجة وأعطيت ألوانا متضاربة لها تأثير حجمي خاص.

بالاضافة الى أسلوب التصوير الحازم والجاد الذي يميز هذه الرسوم بشكل عام، نلحظ بأن كل موضوعات اللوحة واقعة في مستوى واحد مواز لعين الناظر، وهو المستوى نفسه الذي صورت فيه الخلفية الطبيعية المؤلفة من الأشجار والصخور والتي ظهرت وكأنها أرضيات منحت اللون الزهري واللون الأزرق.

من الواضح أن الهدف من هذه الفسيفساء لم يكن هدفا تزينيا فقط لأن المشاهد التي تبدو مترابطة في الحقيقة الى وجود برنامج متماسك شيد موضوعه حول قدرة الخالق، وتمثلت هذه القدرة بالقوى الحامية للحياة وقوى الموت في آن واحد.

هل كان اختيار رسومات الإطارات محض صدفة؟

بالتدقيق لم يكن رسوم الإطار محض صدفة، منها ظهور غصن التربة التي رمز إليها باللون الأسود يدل على رمز الخصوبة المرتبط بإخصاب أرض فلسطين، وان إشادة مثل هذا البرنامج الدقيق المبني على عناصر مرتبطة بدقة فائقة لا يدل على معرفة عميقة بمواد التصوير التقليدية فحسب، بل يدل على فهم واسع للموضوعات المختارة مع معانيها الرمزية.

انني أقدم هذا البحث لكي يكون دراسة مؤقتة وملاحظات على محتوى النصوص، وأردت منه أن يكون مقدمة لتقديم أجوبة تمهيدية لنتائج الدراسات الحالية التي أقوم بها في القدس، وأتمنى أن تشكل هذه خطوة الى الأمام في توضيح ما فقدناه من هذه اللوحات الخالدة التي بقي منها فقط الجزء العلوي ورسومات الواجهات الداخلية والخارجية.

لماذا زخرف أوراق الشجر باللون الذهبي والأرضية الفلكية باللون الفضي؟

رمز للأوراق بأنها نمط ينمو مع الشمس ولهذا زخرفها باللون الذهبي الذي هو وهج من الشمس، لكن هذا الفنان حاول أن يربط بين الأنماط من خلال الصلة بين الموضوع والحدث، فالشمس ظاهرة كونية فلكية، والأرضية رمز اليها باللون الفضي وهو لون السماء، ولو عرفنا الحقيقة أن لون قبة الصخرة في العصر الأموي لم يكن ذهبيا بل كان لونا سماويا مطعما بالفضة، ولهذا اعتمد موضوع الزخرفة من خلال ما في هذه الحياة من بواعث، وهذا الفنان قد أمن بأن كل هذه

الظواهر مسخرة لهذا الإنسان الذي خلقه الله وأحسن خلقه ولهذا كانت هـذه الفسيفساء جزء من هذا النمط.

يقول هارزفيلد ان شكل العروات الأربع التـي ظهـرت في زخـارف الـورد مصطلح عاشقة الشجر أي اللبلاب وأوراقه من خلال الشكل كانت مشابهة الى تلك الزخرفة الساسانية التي ظهرت على الأنسجة الساسانية، وهارزفيلد دائـما يحاول أن ينسى أن العرب هم أول من زخرف الثياب والألبسة والورود كانت جزءا من زخارفهم وأنسجتهم لكن (فان بريشم) يقول ان الشكل الذي حدده يحتل أجزاء من زخرفة قبة الصخرة وفسيفسائها تبقى منقولة عن كنيـسة (مـار جبريل) في جبال النمور ونعني في منطقة أنطاكية، ويقول بريشم إن تاريخ هـذه الزخارف كان في القرن السادس ميلادي، ونحن نقول ان ما نقدمه من رسمات وما نرمز إليه من تحليلي هو عبارة عن زخارف جديدة ذات نسل مرقم حـدوده الالتزام وليس التصور والتخيل وهـذا مـا يمكـن أن نـسميه انجـاز فنـان قبـة الصخرة، هذا الانجاز تمثل كيف تمكن من إبراز الأقواس والدعمات لهذا الشكل الثماني وبخاصة أروقته الداخلية وواجهاتها وقدم معظم الأرضيات التي زخرف عليها او صب الفسيفساء عبر أللون الزهري، ولهذا نقدم بعض هذه الرسـمات ونحاول قراءتها من خلال اللوحة حيث وجدت ان الفنان قد اسـترجع وأعـاد البواعث السابقة التي قدمها ولكن وجدته قد بسطها من خلال اللوحـة الفنيـة لكن التغير الذي حصل فقط بالتلوين، وقد اعتبر تحولا، حيث قـدم لنـا الـورد باللون الذهبي والأزرق وأدخل عليه الشكل المربـع نجعـل كـل نـصف وردة تقابل النصف الآخر وظهر هذا وكأنه يكمل المشهد بالـشكل الهنـدسي، نحـن

نعتبر هذا النمط فن فيه مؤثر مرغوب من جهة حدود اللوحة وذاك الاسترجاع فيما قدمه من تلك الفسيفساء التي ظهرت من خلال براويز غير مغلفة بين اللوحة والأخرى ولكن ادعاء مارجريت بريشم بأن هذه الزخرفة منقولة عن كنيسة جوستنيان (سانتا صوفيا) في اسطنبول هو مصطلح لا يوجد فيه دليل ولا نعرف اين وجه التشابه، لكن فنان الصخرة قدم هذا النمط وسماه بقاء بعد آخر أي الاستمرارية، نجد هذه الزخرفة معلقة على الأجزاء العليا في الأقواس العليا وهؤلاء الفنانون لم يفهموا أسلوب فنان قبة الصخرة ولهذا ربطوا كل ما زخرف بلوحات من لوحات الحضارة.

لوحة النخل هي عبارة عن صف من الذهب وأقراص زرقاء تم تنقيطها بنقط من درر اللؤلؤ وجعل لها حاجزا أشبه بالسد ومنحه شعاعا ذهبيا على أرضية خضراء وحمراء وظهرت وكأنها التربة التي ستقبل هذا الشعاع وقدم زخرفة الى النخل باللون الذهبي، وجعل هذا النخل بين الأقراص ونحن نقول أن هذا المصطلح المرسوم ظهر بمواقع عديدة حتى أصبح واقعا حقيقيا في زخارف قبة الصخرة ولهذا يمكننا نقول ان هذا المصطلح قد جمع بين اللوحات المتماثلة من ناحية موضوع تأليف اللوحة وصناعتها وزخرفتها، وهذا إثبات على أن هذه الرسمات قد أتت متأخرة بقرنين عن تلك الرومانية التي لا يوجد بينها وبين التي في الصخرة أي روابط او مقارنة في كل صف الفسيفساء أو تلوينها أو تكتيكها.

لوحات الوردة عبارة عن وردة لأوراقها فضية تمت الزخرفة في مركز الوردة، حيث قدم لنا وكأنه قلب المركز أي عبارة عن قلب أحمر ومن ثم جعله وكأن نجمة ذهبية إطاره دائري، وأدخل إليه نقاطا من درر اللؤلؤ مع أشرطة رقيقة

منحها اللون الأحمر، وهذه الأشرطة تظهر مع نخلة صغيرة التي أوصلها وعلقها لتكون ظاهرة من جميع الجوانب، ونشرها ووزعها مع البواعث الأخرى، حتى جعلنا نعتقد أنها أشجار حقيقية ونجد في هذه الرسمة أشكال قلوب صغيرة في كل جهة قلبين.

ﮘﮗﮖﮕ

انظر ملحق الباب السادس صفحة رقم (٤٧٩)

الباب السابع
تحليل عناصر الزخرفة عبر أنماط الفسيفساء في قبة الصخرة ومداخله وولادة الفن الإسلامي في القدس

اللغة كما تحدث عنها العرب قالوا إنها مجموعة أصوات وكلمات وعبارات ينطق بها الإنسان للتعبير عن حاجاته، ولكن هل هي وسيلةٌ لبيان المعاني وأحكامها. أم هي خزانةٌ لثقافة الشعب وتراثه الروحي أم ديوان لآدابه. يُصوُر فيه عواطفهُ. ومطامحهُ، والأمة، وأحلامهِ. أم سجلُ لا يُمحي لمدينتهِ وأثارِه. أم مفتاحٌ لعواطفهِ وأفكارِه وأعماله قَبلَ التاريخ؟ اللغةُ كلُ هذا وأكثر، هي جزءٌ من كيانِ الشعب الروحي. وهي رمزُ وحدتهِ وركِنها الأعظم.

صانعُ الفسيفساء يقول لنا: هل العبرةُ بالوسائل أم بالأهداف؟ أما الخليفةُ معاويةُ فيقول إن الوسائلَ تتغير من عصر إلى عصر ولكن ليس كلها ومن جيلٍ إلى جيل، ثم أن الوسيلةَ الواحدةَ يمكن أن تخدمَ أهدافاً عِدة، أو لا تخدم هدفاً على الإطلاق أما صانع هذه اللوحات فيخاطبُنا من خلال لوحاتِهِ والتي نقدم بقراءتها وتحليلها من خلال الفكر والمضمون. الوسائلُ هي أداتُنا الوحيدةُ لتحقيقِ ما نؤمنُ به من الأهداف، وينبغي العنايةُ الكاملةُ بها والتدقيقُ في بحثها واختيارها. لانهُما يرتبطانِ ارتباطا كاملاً في منهجية اللوحات طريقةُ الإسلام في معالجة الكائن البشري كلهِ، تتمُ من خلالِ معالجةِ شاملةِ لا تتركُ منهُ شيئاً ولا تغفلُ عن شيء، مثلُ جسمهِ، وعقلهِ وروحهِ، حياته المادية، حياته المعنوية وكلُ نشاطٍ له على الأرض.

الزخرفةُ والنمطُ لم تتعاملا مع الكائنِ البشري، لأن طريقةَ الإسلام لا تتعاملُ مع الكائن البشري، من خلالِ الرسم والنحت لأن الإنسان بفطرتهِ التي خلقهُ الله عليهاَ لا يغفلُ شيئاً من هذه الفطرة ولا يفرضُ عليها شيئاً ليس في تركيبهاَ الأصيل. الفنانُ من خلالِ أصالتهِ استطاع أن يقدم الدقةَ التي تتناول كلَ جزئيةٍ على حِده وكأنّ هذه الجزئية متفرغة لكنَ اللهَ في خلقهِ للإنسان خلقاً شاملاً. والشمولُ تم على مستوى الدقةِ ذاتِها.

وهكذا فقد كانت منهجيةُ الزخرفةِ في الإسلام لتشَملَ الجمادات والأشجار، وما يتناسب معهَما لأن قاعدةَ الشمول التي تتناولُ الجزئياتِ جَميعها وفي وقتٍ واحد، هي معجزةٌ لا تصدرُ إلا عن الخالق.

يقول معَاوية الإلفُ جزءٌ من كيانِ النفس. يؤدي لها مهمةً ضروريةً لا محيصَ عنها ولكن لا نجدُ في لوحات الصخرة إستخدام أسلوب الإلف حتى من خلالِ طرحِ الموضوعية في النباتِ والفواكه والشجر.

الزخرفةُ قُدِمَت وكأنهاَ قاعدةُ تقول أنا لا أُهملْ الأرض ولا أُهملْ واقعَ المادة والتاريخُ هو الدليل. لكن الفنانَّ الأموي لم يتعامل مع المذهبِ التجريبي الذي أستخدمه الفنانُ الروحانيُّ والبيزنطي لأنه يدعو إلى الجزئيةِ ولكنّ الفنانَّ الأموي إستخدَمه وكأنه العلمُ كلهُ قائمٌ على هذا المذهب.

واعتقد انه من المتفقِ عليه أن الملاحظةَ التفصيليةَ الدقيقةَ التي قامَ بها الباحثون المسلمون.

قد ساعدت على تقدمِ المعرفةِ العلمية وإنه عن طريقِ هذه الملاحظة وصل المنهج التجريبيٌّ إلى بلادِ الأندلس وفارس وأوروبا.

الواقع والخيال

هل صانعُ الفسيفساء دَرَس علَم الواقع والخيال اللذين كانا قائِمينِ في العصرِ اليوناني والروماني والبيزنطي؟

الفنانان الرومانيَ واليوناني تعاملا في لوحاتِهما مع فطرةِ الإنسان من خلال طاقاتِه المتقابلة وهي الواقعُ والخيال.

الرومان قالوا عن هذا الأسلوب إنه الأمثل كي يحقق الإنسان كيانَه كلهَ ويجب أن يكونَ العملُ من خلال أن يمارس الفنان نشاطهَ هنا وهناك والمقصود هو أن يستخدمَ الفنان الأسلوبين معاً. لكن الفنانَ اليونانَّي قدمهَ لنا من خلال النحت والرسومات العديدةِ التي تقول إن تَقَلُبَ النُظُم الأرضية هي قاعدةُ تعتمدُ على الخيالِ والواقع، تنجحُ هنا مرة وهناكَ مرة ولا يوجد توازن في كثيرِ من الحالات.

الفنانُ المسلمُ تجنبَ موجةَ الواقعية لأنها موجة الخيال، واعتبر كلاً من الواقعِ والخيال انحرافا لذا اعتمد أسلوبا محدوداً مؤِثراً تدرِكه الحواس.

الفنانُ البيزنطيُ قدَمه لنا من خلال الإنسان وحده الذي يُراد له أن يعيشَ في عالمِ الضرورة وعالمِ الواقع لكِنهُ قَدمَ الخيال من خلالِ لوحاتهِ حيث أبرز الحيواناتِ بأشكال غيرِ أشكالِهاَ وأستخدم أسلوبا التجسيم والتحجيم وهو بذلك يخالفُ القاعدةَ الرومانيةَ التي تقول الإنسان وحدهُ هو الذي يُراد له أن يخالفَ الكون وفطرةَ الحياة وجَسَدَ هذا باستخدامه القوةَ التي تحققُ الحضارة.

الفنُ بالعالم الحديث رغَمَ إمكانياتهِ الضخمةَ يتدهورُ كُلَ يوم وينحدرُ بدعوة الواقعية ونعني واقعية المادة.

أسلوبا السلبية والإيجابية

هذان الأسلوبان غيرُ متطابقين لـذا اسـتخدَمهَا الفنـانُ مـن خِـلالِ إدخـال المؤثراتَ على الجماد. ومنها النبات، وهذا الأسلوب ظهر في زخرفِة العنب فنجدُ أن الاستعداد في السلبية أو في الايجابية كان يظهرُ في مدى الاختلاف بالنسبة أي بين السلبيةِ والايجابية أيضاً إختلاف في مواقع السلب ومواقـع الإيجـاب ومـن خلال هذا الطـرح يمكـن أن نُجْمِـل تـصنيفَ المجـالاتِ التـي قـدمها صـانعُ الفسيفساء إلى ثلاثة مجالات كبرى أولُها معرفية، وثانيها وُجدانية وثالُثها حركية.

المجالُ المعرفيٌّ قَدمهُ من خلال المعلومةِ والمقدرةِ العقلية والمهارةِ أمـا المجـالُ الوجداني فَشَملَ الأهـداف المتـصلة بالاهتمامـات والمواقـف والقـيم والتقـدير والتفوق. هذه الدراسة التي نقدمها تعتمد على جانب الاستيعاب لأننا اعتمدنا بهذا الأسلوب على التفسير، وهذا الأسلوب أكثرُ تعقيـداً مـن ترجمـةِ الأفكـار. يجب على قارئ النمط أن يكونَ قادراً ليس على تحليل المـادة إلى أشـكال أُخـرى أكثر دلالة من الأشكال الأصلية بل يجب عليه أن يكون قادراً عـلى الـربط بـين جوانب هذه الأشكال المختلفة والمتقابلة بينها ويمكننا إن كـل قـارئ نمـطِ إلى الموضوعية لأن افتقاره للموضوعية يضعفُ درجةَ الثبات في النتائجِ التي يَحْصَلُ عليها من قراءة اللوحة أو الرسمة أو الزخرفة التي يُقَدِمُ مداخلةَ حولَها.

هذا التحليل اعتمد على دراسة الأنماط الكلاسـيكية الأثريـة ونعنـي الـنمطَ اليونانيَّ والرومانيَّ والبيزنطيَّ.

حتى يتمكنَ الباحثُ من الإجادة في المقارنةِ بين هذه الأنماط فان في هذه العصور تفاوتاً كبيراً في درجاتِ الموضوعية التي تتوافرُ بها أساليب التقويمِ المختلفة.

لهذا قَدَمَ لنا الفنان من خلال عرضِهِ لهذه الزخارف أسلوباً مشرقاً بواسطة مقاييسه والتي تنص أن أُصْلِحَ المشوقات هي التي تُرَاعي في اختيارها واستعمالها المقاييس منهِا تقديمُ ما يشبعُ ميلَ الإنسان في إدخال الغِبطِةِ والسرور إلى نفسه ولهذا قَدَمَ صانعُ الفسيفساء نمط الثواب باعتباره مشوقُ إيجابي أما مشوق العِقَاب فقد رَفَضَ تَقِديمَهُ لأنه مشوقُ سلبيّ من خلال تعاملنا مع هذا النمط وجدنا أن قراءة الفسيفساء الإسلامية نابعُ عن طريق الرغبة ولكننا عندما حللناَ نمطاً بيزنطياً كُنا نجدُ الرهبةَ لأن الأسلوب البيزنطي يتعاملُ مع التأمل وكأنه الخشوع إلى اللوحة لهذا فقد كان أمام صانعَ الفسيفساء الإسلامية النجاح وهذا النجاح تمثل من خلال دراستِهِ المستفيضة لهذا المضمار وقد أعتمد على القاعدةِ التي تقول (لا شيءَ يُساعدُ على النجاح مثلَ النجاح) وهذه القاعدة موجُودةُ في فكر الإنسان لأن الإنسان يُجِدُ في عمله عندما يشُعرُ بالنجاح.

مداخلة مع الزخرفة

كما تحدثنا في القراءة السابقة وجدنا أن أول لوحةٍ صممت بأسلوب فاق التصور هي شجرةُ الكرمة وثمارها فقد كانت العناقيدُ معلقةً على فروع الكرمة فقط داخل اللوحة. وهذه اللوحات كانت قائمةً على الدَعْمَات التي تربطُ بين الأقواس والأروقة أيضاً هي كانت في القسم الداخل من بناء الصخرة الثماني والشكل التقنية الفنية لم تُفسدُ تلك الدَرجةَ العاليةَ التي جَمعت بين الكرمة والعنقود بهذه اللوحات نجدُ قمةَ الروعةَ من خلال تقديم الفنان لهذه الأنماط ليس بموقعِ واحدِ بل بمواقع مختلفة أيضا بألوان مختلفة حَسْبَ بروزها في اللوحة.

عندما يكون العنبُ ونعني الثمر باللون الأخضر نجد أنه أضاف إليه مسٌ ذهبي أي لُوِنَ بالجزء العلوي وعندما يُقَدِمَهُ باللون الأزرق نجدُ أنه يضيف إليه مسٌ فضي وعندما يقدم الأغصان وكأنها معلقة فوق الَدْعَمات يبدو للمشاهد أنها لم تخطر ببالِهِ أن تكونَ في هذا الموقع وهكذا نكون قد وضحنا إطار اللوحة أي اللونَ الأخضر أُدخِل إليه اللونَ الذهبي أما اللونُ الأزرق فأدخل إليه اللونَ الفضي.

هذا يذكرنا فيها كيف قدم لنا ورقة الخرشوف فها هو يعيدنا إلى تلك الروائع التي من خلال تصميمه مَكّنَ نفسه من السيطرة على التلوين ونعني تلوينَ الأوراق بالأخضر وهذه الأوراق أخرجها من الحبل الذي هو فرعُ كرمةٍ مرتبطٍ مع ساق الشجرة ذاتها لكن هذا البروز منحه اللونَ الذهبي والأوراق التي لونها بالأزرق منحها اللون الفضي يمكننا أن نميز هذا التجانس مرة أخرى بين اللون الفضي والذهبي، بل يمكننا القول إنه عَبّر عن وِحِدةٍ كاملةً بين أجزاء اللوحة لكنه لم يقْدم هذا الأسلوب حسب القاعدة الرومانية والبيزنطية والتي هي "التناظر" أي يقدمُ الفنانُ لوحتُهُ ثم يعكسها بوضع مختلفِ حتى يجسد أُسلوب الخيال من خلال الفريضة التي يرمز إليها وهذا واضحُ من اللوحةِ ذَاتِها إذ أنه لم يستبدلْ ألوان .

قُدِمَ لنا العِنَبُ بشكلين مختلفين أيضاً ضمن عناقيد مختلفة أحَدُها قَدَمَهُ بأسلوب (دائري) أو مدور والآخر بشكل طولي أي حبةٌ طويلة العنبُ المدور صممهُ بطرقِ مختلفة ومتنوعة حيث قَدَمهُ لنا من خِلال الزخرفة بأشكال عديدةٍ أحياناً يُظهرهُ وكأن حبةَ العنب صغيرةُ ويقدمها باللون الأبيض أو الفاتح داخل المكعب.

أما مركزُ الشجرة ونعني شجرةُ ألكرمه فيظهرها وكأنها محاطة بخيطين حيث يغلقا إطارها وهذان الخطان يبرزهما باللونين الأحمر والأخضر أحيانا يُقدِمُ الإطار بأسلوب فردي أي بخطٍ واحد.

ويقدمه بالحجم الاعتيادي ويمنحه اللون الفاتح والغامق ويمكن القول إن هذا الإبداع بعينه لأنه شمل شجرة الكرمةِ بلوحةِ زوجية وبإطار زوجي بلونين مختلفين وقدمَ لوحةِ فردية بإطار فرديَ أيضاً بلونين مختلفين.

العنبُ المدور صممه باللوحة وأبرزه بإعجاز لكن لماذا تلك العلامة السوداء والتي تشبه بقعةً؟

والناظر إليها يستطيع أن يميزها من خلال هذا الظل الذي لم نجدْه في أي نمطٍ من أنماط الفسيفساء أيضاً بالتناوب منحه اللونين الأخضر والأحمر والأزرق أحيانا يُقْدِم لنا العنب إلا من خلال شجرة الكرمه وأيضاً يقدَمه من خلال لونين يحيطان به وهما الأزرق والغامق ووسط هذا الخروج ونعني امتداد الفروع خارج الإطار نجدهُ يَمنَحهُ أيضاً اللون الأسود وهذا دليل أخر على عدم الاقتباس لأن اللون الأسود هو لونُ التربةِ أي رَمز إلى الأرض.

وكشيء لا يمكننا اعتباره انفراديا خاصة في زخرفة العنب، يمكن القول أن هذه اللوحة تعتبر من أجمل لوحات الفسيفساء التي كانت تزينُ قبةَ الصخرة بالتدقيق في الرسوماتِ التصميمية وجدنا هذا الظلال الذي أحيط بالإطار جعل على هذا الإطار علامةً نيلية وهذه العلامة ظهرت في القسم العلوي من العنب كما مُنِحَ اللونُ الأسود للقسم السفلي وهذا يعطينا قدرةً على التحليل ويمكن

اعتبار أن اللونَ النيلي هو السماء واللون الأسود كما قلنا هو لون الأرض هذه اللوحات يمكنُنا أن سؤالاً هاماً:

لماذا في لوحةٍ من اللوحاتِ قَدَمَ لنا اللون الأزرق قي القسم السفلي والنيلي في القسم العلوي؟ يمكننا القول إن هذا الخلاف والذي قدمه لنا صانعُ الفسيفساء من خلال تصميمه لِيُعَبِرَ عن التنوع. هذا التنوع برز وكأنه يقول ها هي الطبيعةُ طبيعةُ الأرض، السماء، الماء، اللون الأزرق الذي قدمه لنا هو مياه البحر واللون النيلي هو لون السماء وفي ذات اللوحة نجدهُ يُقَدمُ رمزاً أخر وهذا ما جعلنا نصمت كثيراً قبلَ أن نكتب أي حرف من هذه المداخلة فقد عشنا ساعاتٍ من التفكير بتلك الألغاز المميزة ومن هذه الغاز قُدمَ لنا مجموعةً تمثل فرعين وعنقودين يشكلان لوحة واحدة قسمُ منها فاتح اللون والقسم الآخر غامق. وفي حالات أخرى قُدِمَ قطوفَ العنب بأسلوب علمي رائع وكأنه أم اللؤلؤ فقد رمز إليها وكأنها الشمس والقمر وقفةُ قصيرةُ مع هذا التحليل لماذا هذا المصطلح الفردي الذي له تأثيرُ على نمط يعانقُ الطبيعة؟

ولماذا هذه الزخرفة التي سماها أم اللؤلؤ؟ قبل أن نجيب عن هذه التساؤلات نود أن ندخُلَ بمناقشة مع (Van Bershem) الذي قرأ مخطوطات الصخرة والقدس جميعها من العربية إلى لغة فرانكو عرب أيضاً قرأ لوحات الفسيفساء بأسلوب تبادلِ المعلومةُ مع النمط البيزنطي الروماني ربما كان (بريشم على حق) لأنه عِنَدَما عَمِلَ في هذه الفسيفساء كان عام ١٩٢٢ ولم تكن قراءة الأنماط قد وصلت إلى ما وصلت إليه الآن يقول بريشم إن هذا الأسلوب قد ظهر على تابوت قسطنطين والذي هو معروض الآن في مُتحف الفاتيكان ويحدد بريشم

التلاقي بين النمط البيزنطي وبين الذي بالصخرة ويقول أن اصغر العناقيد هي نقطة التلاقي في لوحة العنب ولم يقدم أكثر من ذلك عن التلاقي في لوحة العنب ثم يقول إن هناك تلاقياً أخر مع الرومان وهذا التلاقي أظهره بريشم بأنه منقولُ عن النمط البيزنطي لأنهم قدموه داخل إطار اللوحة وليس خارجها.

ونحن نقول أن هذا الإيداع ليس صحيحاً أو قابلاً لوجه المقارنة والمناقشة وسوف نقدم المناقشة من خلال اللوحة.

حين ينجحُ الإنسان بطاقةٍ من طاقاتـهِ على حساب بقيـةِ الطاقات كذلك اختلال في باطن النفس ينتجُ عنهُ اختلال في واقع الحياة.

يقول أفلاطون الإبداع يربطُ القلب البشري ببقعة من الأرض معينة وبعضها يربطه بفردِ من الناس معين وبعضها يربطه بقصة من القصص ثم يكون النهج.

يقول معاوية في موعظة للأمة "توجد في القلب حساسيةٌ مرهفةٌ اتجاه الله إذا استقامت تقسيمُ النفس وتقسيمُ المجتمع وتقسيمُ جميعُ الأمور حينها تعيشُ الأمة نظيفةً من الجريمة، نظيفةً من الدنس، نظيفةً من الأحقاد. لأن القلب لا يتعامل في الحقيقة بعضه مع بعض وإنما يتعاملَ أولا مع الله ".

هل كان معاوية يخاطبُ الأمة في عصرنا هذا ويسألُنا عن القدس؟ هل قصد الأمة التي كانت تجاهد ولا تهاب وتحرص على الموت فتهبُ لها الحياة؟ أم أن الخليفة عبد الملك أراد أن يعيد لنا الذاكرة حينما قال "الإسلام عزيمةُ وقوةُ وانطلاق بهذه العزيمة وبهذا الانطلاق وجدتُ تلك الأمة الفريدة في التاريخ. هذه الأمة انتشرت في بقاع الأرض ورقاعِ التاريخ. العبادةُ هي الوسيلةُ الفعالة لتربية الروح، العبادةُ بمعناها الواسع الذي يشمل الحياة ".

ولهذا بنى عبد الملك هذه الصخرة وهذا المسجد وشهد على نفسه وأشهد اللهُ علينا ثم أشهد التاريخ الذي يحاورنا من خلال نافذته. لكن كيف سنحاور التاريخ: هل سنحاوره بالوثيقة المكتوبة أم بالقصة الغيبية؟ لكن عبد الملك حاور التاريخ وقال له: " سجل في ملفاتك هذه الأنماط وهذه الإبداعات لأنها قمة الزمن ولغة العصر؟ ونعني لوحاتُ فسيفساء قبة الصخرة المشرفة لكن عمر بن عبد العزيز يعيدنا إلى موقفٍ لم نعرفه عنه لأننا عرفنا عنه الخليفة الذي أعاد العدل إلى الأمة لكن عمر رحمه الله قَدَمَ مداخلةً مع التاريخ هذا نصُهاَ: " عقيدةُ المؤمن خيرُ من كلِ قوةٍ فاسدة على الأرض وأقوى من كل قوةٍ فاسدة على الأرض وأقوى من كل قوة فاسدةِ على الأرض وأقوى لو ضعفت قوته المادية أمام الباطل أقوى ولو انهزم أقوى ولو غُلت قوته عن الدفاع عن أرضه ووطنه أنه قوي لأن روحه متصلةُ بالله".

العارُ لا يغسُلُ إلا بالمجد والغارُ يزهرُ من خلال أطفال بلادنا وبراعمها. إننا نرى في عيونهم المراقبة، أسئلة كثيرةً لا نستطيع الإجابة عليها لكننا نحاول من قراءة النمط تقديم الشروح والوفاء إلى أولئك الذين تركوا لنا هذا التراث الضخم حتى نقرأه ونعيده إلى الواقع الذي أقيم من أجله لأن الإسلام يوجه الطاقة العقلية إلى النظر في حكمه التشريع.

نحن من خلال الزخرفة سنناقش الأطوار التي قال عنها اليونان إنها التفسير المادي للتاريخ وقال عنها الرومان إنها أطوار الحضارة المادية في الأرض ولكنها ليست أطوار التاريخ ولا أطوار الإنسان. الإسلام حدثنا عنها من خلال ما قدمه صانعُ الفسيفساء.

الإنسان كان مهذباً في كل عصر من عصور التاريخ لذا قدم الإبـداع صـانع الفسيفساء كان دارساً للتاريخ الإسلامي، حيث قدم منهج التـاريخ الإسـلامي وعلم الزخرفة بأسلوب مختلف عن تلك التي كانت قائمـة في العـصر اليونـاني والروماني والبيزنطي ولم يتعامل صانعُ الفسيفساء في قبة الصخرة كما يقول بريشم بأنه نقل نمطه عن الرومان والبيزنطية الواقع إن هذا الفنان أصلا رفـض فكـرة التلقين من خلال عمله ونعني التلقين الذي نرمز به الاقتناع بالعقيدة بتأثير البيئة.

المعرفةُ اكبرُ عناصر الحضارة وأعظـم العوامـل في أثـرِ ارتقائِهـا المـادي وإن المعتقداتِ دينية كانت أو سياسية فإنها اقلَ منها منزلة.

وكما يقول سقراط "المعرفةُ هي التي ترسمُ وجُهةَ الفكر، وتحددُ طرقـاً عامـةً في حيـاة الـشعوب، حيـث تـوفرُ ذلـك التجـانس الفكـري الـذي ينـسبُ للحضارات". صانع الفسيفساء قدم لنا قاعدة هامة هي: "نظرٌ وموازنة"

من خلال اللوحات العديدة والتي عبّرت عن هذه القاعدة نستطيع أن توازنَ بين الأنماط اليونانية / والرومانية والبيزنطية والإسلامية لان الفنانَ اليونانيَّ عّبّر عن قاعدةٍ "نظر وموازنة" من خلال أسلوبه وهو مخالفةُ الواقع والتعامـل معـه على ما ذكرنا من العوامل وبهذا يوصلنا الفنان إلى الدليل العقلي.

الفنانُ الرومانَّي قدمهَ من خلا ل إذا أمكن الاستدلالُ على المـؤثراتِ بالعقـلِ استحالت معرفته علميا – أي التعبير عن المحسوبية.

الفنانُ البيزنطي قدم هذه النظريـة مـن خـلال مطابقـةِ الواقـع وطـرح هـذا الأسلوب عن طريق الأرضيات الكثيرةِ من الفسيفـساء وأهمهـا خـرائط مأدبـا

حيث اعتمد على قيام الدليل بالنظر السديد والتأمل الفكري أما صانعُ الفسيفساء الأموية فقدمها من خلال لوحات الصخرة. حيث جعلها قاصرةً على الإيمان اللاشعوري وترك للمشاهد أن يستدل عليها بالعقل أو لم يكن طريقُها إلى قلبه بالعقل وأخرجها من دائرةِ مخالفةِ الواقع أو الاستدلال أو مطابقة الواقع وسماها المعرفة أيضا قدم لنا مدلولا وهي أن تبني على التأمل والنظر وان يكونَ مقياسُها ميزانُ العقل.

من خلالِ تداخلِنا مع بريشم حولَ التقليد الذي يتحدث عنه بينَ كلِ نمطِ من أنماط الصخرة، ويربطْه مع نمطِ روماني أو بيزنطي لهذا فإننا نقول: التقليدُ المحض لا مكان له في العقيدة الإسلامية. ولهذا نقول انك إذا قّلدت الذي كان من قبلك فعليك أن تجيبَ على أسئلة عدة وإلا كيف عرفَتهُ عرفْتهَ مقلدا / بغيرِ دليل او بدليل فان عْرفتَهَ تَقلد بغيرِ دليل لزم ولهذا عليك أن تعرف الدور الذي يعنيه والتسلسل الزمني الذي من خلاله قَدَمَ عمله الإبداعي ولهذا فالتقليد لا مكان له في العقيدة الإسلامية.

نحن نسأل سؤالا هاما هو ما مدى تأثيرُ العملِ في الاعتقاد من خلال فسيفساء قبةِ الصخرة؟

قدم لنا صانعُ الفسيفساء أسلوبا هاما إذ قدم الاعتقادَ وكأنه بني على الحاجة والعمل معا وقدم زخرفَته وكأنها أفكار نصدقُها ولهذا كانت أفكارا ناجحة ولهذا جعل العملَ ميزانا نستطيع من خلالِه تقديمُ هذه الأفكار الصادقة والناجحة جمع أيضا بين الاثنين حيث قال لنا بصمت اللوحة ذاتها الاعتقادُ والمؤالفُة مع

البيئة هي مقياسُ صحة العمل قرأنا ذلك بإطار شجرة الرمان هذا الأسلوب الذي نسميه تأثيرُ العمل في المعتقد.

وقدم لنا أسلوبا اعتمد على أن الاعتقاد يتغذى بالعمل وهذا برز في شكلِ حبة الرمان التي منحها اللون الأخضر، والأحمر وذلك عّبرَ عن فترة النضوج وبهذه الأعمال الفريدة يقول هذا المزخرف لمن يريد دائما ان يقلل من قدرته ويَتَهم بأنه لم يقدم نمطا جديدا بل كان عمله استمراريا لمن سبقه.

واننا ملزمون بالرد وتقديم هذه الحَلَقات حتى نبين إلى علمائَنا أننا ملزمون بالرد على ما فات.

ولهذا فالاعتقادُ لا يقتصرُ على إحداث الأوضاع فحسب ولكنه يتضمنُ شعورُ الفرد بعمله.

الرمان: قدمه صانعُ الفسيفساء داخَل إطار اللوحة وليس خارجَها إن الادعاء الذي طرحه بريشم ليس واردا او حتى قابلا لأوجه المقارنة والمناقشة فالعنقود أو قطف العنب الذي نجده في الصخرة هو صغيرٌ جدا يظهرُ هذا العنقود أيضا داخلَ اللوحة واللوحةُ في الصخرة ليست لوحةً طولية بل هي لوحةٌ دائرية اعتمدت على التلاقي مع لوحاتِ العنب الأخرى لهذا كانت كلُ لوحةٍ منها مكملةً بالأسلوب بحيث اذا جُمِعت مع بعضها يكون أمامنا كرماً من العنب يحوي جميعَ أصناف العنب الذي كان معروفا في فلسطين.

اما الزخرفة التي وجدت على قبر قسطنطين وكنا قد نشرنا سابقا مِداخلةً لها فنجد الفروعَ تغطي مساحة التابوت لهذا أبرزها الفنانُ البيزنطيُّ وكأنها تغطي

واجهة التابوت الأمامية أيضا قدم العنقودَ من خلالِ شجرةِ الكرمة ذاتِها وهـذا أيضا اكتشفناه في نابلس في موقعين احـدهما مقـبرة عـسكر الرومانيـة ومقـبرة المطحنة حيث وجدنا في هذه المقابر تابوت وعليه شجرة الكرمة وكلاهما يعـود إلى القرن الثاني الميلادي وهما مطابقات لنمطِ قبر قسطنطين.

أما إجابتنـا عـن الـسؤال الأول وهـو لمـاذا هـذا المـصطلح؟ فـذلك صـانع الفسيفساء قدم لوحتهَ من خلال التزامهِ العقائدي وهو التعاملُ مع الجهادِ وهذا يحدد المصطلح أما كيف سُيدخل مؤثرا إلى هذا الجهاد فقد اعتمدَ وقررَ ونفذَ إذ لا يوجد أجمل من الطبيعة ذاتِها فهي يمكنُ أن تكونَ المؤثر.

ولهذا قدم مداخلتَه الفنية في كـل مـن التلـوين والتكتيـك وتلـك الحجـارة الصغيرة ونعني الفسيفساء الحجرية وأحيانا استخدم الفسيفساء الزجاجية وهي ساعدَتْهُ بتقديمِ اللونِ الذهبيّ واللون النيلي والأزرق وكما نحاول دائـما تقـديمَ تحليلا إلى الأسلوب الذي اعتمده الفنان من خلال تصميماته حول تلك اللؤلؤه وهو اعتمد على أسلوب خصائص طبيعية مبنية عليها حياتنا اليومية لذا كثير من تصميماته لم يُدخل إليها اللؤلؤ إلا في نطين وهما العنب والتين وهـذان النمطـان يحتاجان إلى درجة حرارة عالية حتى يتُم النُضجُ وهو بطرحهِ قـدم الحـلَ الـذي سيعرض نفسه للنقد لو لم يقدم أم اللؤلو. وكما يقول كثيرٌ من العلـماء فـان قمـة الإبداع في هذه اللوحةً تمثَل في تلك الأوراق التي كانت أم اللؤلو. اذ هـي التـي قدمت الإضاءة إلى العناقيد ومنحت اللوحة أصالة النمط وصدق الانتماء.

من هذا المنطلق فإننا نؤمن بان صانعَ الفسيفـساء عمـل بـصدق عـلى إيجـاد وحدة فنية بين النمط الذي صممه، ثم الزخرفة التي ادخلهـا عـلى هـذا الـنمط

وشكّلا معا لوحةً ذاتَ مضمونٍ ونعطي مثلا تلك الكلاسيكية التي قدمها في نمط (القرن) اذا القينا نظره على الشكل الخارجي وخاصة من الأسفل نجد هذا التغيير النوعي والذي هو غريبٌ عن ما سبقه من الزخرفة الأمثلة القليلة التي رأيناها في نمط (القرن) في الفسيفساء البيزنطية يجعلنا نتأكد من أنه لا يوجد تَشَابهٌ بين نمطٍ فسيفساء قبة الصخرة وبين تلك التي وجدت في القسطنطينية وفي انطاكية لأنه إذا تتبعنا اللوحة ذاتها فإننا نجد أن نمط القرن في الصخرة قُدِم الينا بشكل متتابع ومتعاقب أيضا هنا تباين في طريقة (اللي) والاعوجاج حيث تعرَض رسمات لهذه القرون من رقم ١-٦ كانت تعبيرا عن الكلاسيكية الكاملة. السابع قدم إلينا بأسلوب رقبة لها أوراق وهنا نجد ان صانعَ الفسيفساء قد كسر القاعدة من خلال رقم ٨-٩ حيث قدمه وكأنه نمط جامد وصلب ومتيبس لكن لماذا هذه الساق غير الملتويه، هذا النمط قدمه ليكون لقاعدة التوازن نصيب، لأنه يحتاج إلى تقديم مقارنة بين هذه. القرون التي تمثل الفطر الأول ومن بداية الرقبة نشاهد انه يتجه إلى أعلى الأطراف وصانع الفسيفساء جَعَلَه ممتد بشكل منحرف غريب. اما الفكرة التي طرحها من خلال الساق غير التوازي وذلك الجماد واليابس بالقرن رقم ٨-٩ الفنان هنا قصد به التعبير عن الفطر أي قدم الفطر بهذا الأسلوب أي انه جامد وغير متواز.

أيضا هنا يخطر على بالِنا سؤال آخر هل قصد الفنان أن يقدم هذه الأنماط بأسلوب فردي أم انه تعامل معها من خلال حاجته إلى الزخرفة وطورها أو حددها حسب مفهومه وحسب لمساته الفنية.

أستطيع أن أجيب من هذا السؤال من خلال اللوحة ذاتها تعامل الفنان فعلا مع هذه الأنماط بأسلوب فردي لأنه قدمها في اللوحات الداخلية. ولهذا كان

يحتاج إلى فرديتها حتى يتعامل مع مضمون اللوحة التي ادخل إليها جميع مقومات الأصالة وربط بين هذه المؤثرات والطبيعة وهنا اتى الفكرية رفعت ما كان من حُجَبٍ كثيفة بين الإنسان والكون والطبيعة.

بعض هذه الفروق استوحاها صانع الفسيفساء من الفطر بالعامية نسميه (الفُقُع) الذي يظهر بأشكال مختلفة لهذا قدمه لنا من خلال نعومته وليونته و قدمه أيضا وكأن له أوراقا عند الرقبة ثم قدمه مع الساق بأشكال غير المتوازيه والشكل اليابس ولهذا كان صانع الفسيفساء في الصخرة متفوقا على من سبقه لأنه قدم أنماط الطبيعة كما هي وكما أحس بها ولم يتعاملْ مع جماليتها بل تعامل مع طبيعتها ونموها وفصيلتها وهذه هي الأصالة بالنمط والصدق بالانتماء بعض من هذه القرون تظهر في داخل الأقواس العليا من هذا البناء المثمن حيث أظهرها بألوان سارة مبهجة وقد وفق بينها وبين الأنماط التي تظهر معها على تلك الأقواس الداخلية والألوان التي منحها لهذه القرون هي اللون الأزرق واللون الفضي ولون الخواتم بأم اللؤلؤ والعنق زخرفه بالجواهر والحجارة الكريمة.

الرسومات والموديلات التي صُممت لهذه الأنماط تُعبر عن قمةٍ في الإبداع والجماليات.

وكانت النقطةُ الهامة في مركز القرن التي تم تزيينها بواسطة نخلة خضراء برزت في مقدمة النمط قدم لنا أيضا الصدف والقشرة وكأنهما منهج كلاسيكي حيث وضعها في الأعلى.

بهذا يريد أن تكون تلك الأنماط الوسيط بين تلك الأشكال التي ادخلها الفنان من خلال مجموعات أخرى وفر بينها التجانس والفكر وادخل عليها أربع مجموعات هذه اللوحة هي في الواقع من خلال موضعها تعتبر كلاسيكية ان الأنماط الاربعه التي تظهر بالقرن والفطر توسطها قدمها لنا الفنان من خلال نمط يوازي طبيعة الأرض بعد أن قدم لنا نمط جسد فيه المطر المنهمر من السماء إلى الأرض والذي يصحبه رعد وبرق ومن خلال هذا الرعد والبرق ينبت الفطر وهنا يظهره بأسلوب التناوب والتعاقب يوصلنا هذا إلى نتيجة أن صانع الفسيفساء أنهى هذه اللوحة باستنتاج فيه الرد والجواب على ما كان غير مفهوم في اللوحات الرومانية والبيزنطية حيث كنا نرى في لوحاتهم عدم فهم النمط لكن الوصف الذي قدمه صانع فسيفساء قبة الصخرة من خلال لوحته حيث قدمها وكأنها متداخلة مع أنماط نباتية أخرى، لكن الفنان البيزنطي قدمها وكأنها تعود إلى كائن بشري ولهذا تعامل مع هذا النمط بأسلوب غير متلائم أو متجانس.

نقرأ الصيغة في لوحة صانع الفسيفساء في الصخرة من خلال اللون ومن هذا اللون يستطيع القارئ أن يكتب النمط الذي أراد به الفنان أن يعبر عما أحس به والتزم اللون الأسود الذي أبرزه بشكل خط سميك وجعله محيطا باللوحة، من خلال هذا نلمس الأصالة ومن هذا اللون الذي هو لون الأرض والتربة يكون قد قدم لنا الدليل مرة أخرى حول الأرض والتربة ونرمز إلى هذه اللوحة برقم (٣) أيضا كدليل على الترابط ما بين الطبيعة وأحداثها التي هي مرتبطة بالضوء والماء والتربة والمطر وكثير من الخصائص التي نعرفها جيدا.

و يقدم لنا الفطر بشكل كلاسيكي ومن خلال هذا الطرح نجد أسلوب النقد الفني حيث قدم الدليل الطبيعي للفطر لان الفطر نبتة ظاهرها طبيعي بينما ما قدمه الفنان الروماني من خلال لوحته المعروضة في روما في (سانتا كوستنزا) والتي ارمز إليها برقم ٤ نجد أنها تفتقر إلى الترابط وتعيد المداخلة مع (بريشم) لنقول انه لا يوجد صلة او ترابط بين كل من اللوحات الرومانية والبيزنطية وتلك الإسلامية في قبة الصخرة وقدم الفنان الروماني في لوحته قاعدةُ يستشف منها انه لا يعرف الكثير عن نبات الفطر حيث قدمه وكأنه نبات صحراوي ولكن الفنان المسلم قدمه من منطلق أن الفطر نبات فطري ينبت وينمو من خلال ظواهر تتعامل مع الطبيعة وهي الرعد والبرق وقدم لنا شرحا من خلال قاعدته التي اعتمد لها أسلوبا جديدا وهو التعدية.

من خلال هذه الرسومات التي أقدمها نستطيع أن نتعرف على الكلاسيكية المعبرة عن النمط. اعتمادا على الشكل أولا ثم الإبداعية ثانيا تم إظهار النمط بأسلوب الوجل والسكون الذي هو ثالثا.

وسوف نحلل ونقدم إيضاحات هامة ومثيرة ومعبرة عن هذه الزخارف التي تمثل الفطر من خلال اللوحة وما مدى معرفتنا بقراءتها وتفسيرها ومقارنتها بما سبقها ونقدم لوحات حضارية تحدثت عن هذا الفن وعاصرته.

أنماط الفطر الحضارية ظهرت من خلاله أوعية. وأحيانا كأنها ورد زهر أو نبتة تملأ ذلك الوعاء لها غير مستقيم قدمت أيضا من خلال أشكال ذات أيد. وهذه الأيدي جعلها الفنان طويلة و أحيانا قصيرة حسب نموذج التصميم

الخاص بهذا النمط لكن المزهريات والأوعية التي قدمها الفنان المسلم لهذه الفطريات.فاقت في زخرفتها وتصميمها تلك التي ظهرت في أنماط أخرى في أنحاء العالم وزخرفها الفنان بأسلوب بديع. حيث مدها بتلك الحجارة الصغيرة و منحها الألوان التي تبرزها وكأنها الطبيعة الخلابة من خلال الإناء وذلك أسماه ظرف الزمان والمكان أما الألوان التي ميزها من خلال هذه الأنماط وهذا التمييز وهو الذي عرفها بأنها إسلامية والأخرى من خلال أسلوبها بفرضها بأنها رومانية او بيزنطية. أما هذا اللون فهو الجواهر حيث قدمها وكأنها فصوص من الجوهر أيضا طعمها بذلك اللون الذهبي والذي أ سماه أم اللؤلؤ وكما ذكرت فان الفنان الذي رمز إلى هذا اللون بالشمس والقمر. وربط بين الجوهر والأزرق والأخضر والنيلي والفاتح. وطعمه بذلك اللون اللؤلئي الذي جعله في مركز اللوحة أي الوسط وفي وضع آخر يقدمه وكأنه يدور حول هذا المركز من خلال هذه اللوحة ويمكن القول ان هذه الفطريات قدمها صانع الفسيفساء وكأنها حديقة كبيرة وهذا النمط هو إضافة الفطر الذي عرفه الرومان من خلال الصحراء وسموه كامي رسموه في لوحاتهم أما الفنان المسلم فقد تعامل مع الأرض وتعامل مع طبيعتها قدم هذا النمط من خلال نموه الطبيعي، ولم يربط بين هذا النموذج الروماني.

رفعت الحضارة ما كان يحجب بين الإنسان والكون او الطبيعة فقد كان الإنسان يؤلمه بعض هذه القوى، ويخافُها ويبتعد عنها ولكن يبقى الإسلام الذي بيّن أن الطبيعة وما فيها من مخلوقات وحوادث صادرة كلها عن الله واعتبر الإنسان أسمى هذه المخلوقات، وبهذا فقد رفعت الحضارة الحجب القائمة بين

الإنسان والطبيعة وهذا ما أبرزه وقدمه لنا صانع الفسيفساء في قبة الصخرة، ويقول معاوية "العقيدة الإسلامية تستقر في النفس والقلب وتكون حافزا وموقظا للضمير".

قدمت الحضارة السابقة أنماط عقائدِها بأسلوب متعددٍ ومتنوع ولكن أدخلت عليها بعض الأشكال منها تألية الطبيعة أو جزء من أجزائها كالشمس أو القمر أو بعض أنواع الحيوان.

ولهذا نجد هذا النص في الطّاف عن عبد الملك بن مروان حيث يقول "عقلُ الإنسان ناقصٌ يحتاج إلى مَثلٍ كامل وقيمتُه نسبية متغيرة فهو يحتاج إلى أزلي مطلق".

هل قصد عبد الملك بان الأنماط الإسلامية من حيث النقش والزخرفة يجب أن ترتبط بالعقيدة التي آمن بها المسلم وهي الوجدانية لان الأصل في العقيدة الإسلامية ان يكون الإيمان بالله شاغلا لعقل المؤمن وقلبه، لا أن يكتفي بالاعتقاد الفكري لكن حتى ندخل من باب المقارنة بين النمط القائم في الصخرة والأنماط القائمة في مواقع أخرى في بلادنا والأقطار الأخرى يجب علينا أن نناقش الأنماط التي سماها اليونان المعجزة وقال عنها الرومان (تأليه العقل) وتعامل معها البيزنطيون كأنها مبدأ للسلوك فيه الوجودية والطبيعة او الغريزة او الشعب وبهذا قدم البيزنطيون أسلوبا جديدا اعتمد على غير الفلسفة الإلهية أي فلسفة التماثيل واعتمدوا على فلسفة الدين الذي يقبل مقاييس المادة وموازين الحس.

ويمكنني ان الخص الفكر الحضاري لكل من العقلية اليونانية والرومانية بأنها عبرت من خلال أنماطها على أن للوجود عالمين، عالم الحس وعالم الغيب او ما وراء الحس والحوادث التي عرفناها ناقشناها وألفناها من خلال هذه الأنماط الحضارية التي تركها لنا كل من اليونان والرومان هذه الألفة يمكن ان يكون الفنان المسلم قد تعامل معها على قاعدة العالم المحسوس لان (بريشم) يحاول دائما أن يربط بين الموهبة والحياة الروحية وهذا غير مقبول في الزخرفة في قبة الصخرة لان نمط الحياة الروحية يجب على ناقله أن يكون متصلا اتصالا حقيقيا بعالم الغيب والمعرفة بحوادثه وأسراره ونظامه والذي أبرزه اليوناني الذي قدم لنا الأسطورة العلمية و التاريخية و القانونية وغيرها لان هذا الفنان كان قادرا على تقديم الحوادث التي تعالج الحس ولا سيما تلك التي كانت ممثله بالقدرة الغيبية والتي لا يمكن لأحد أن يعرف عن عالمها غير هذا الرد الأسطوري.

لكن كيف قدم الفنان المسلم لوحته من خلال نظام هذا العالم المحسوس اعتبر هذا الفنان العالم من خلق خالق الكون ومن نتائج قدرته وإدارته وتدبيره ولهذا قدم لنا من خلال أنماطه الواقع دون أن يجسده او يدخل عليه ما يفسده لكن إذا كان اليونانيون يعتقدون أن الروحية هي عالم الغيب فنجد أن الرومان استخدموا الحس والمشاهدة وعرفوه بقاعدة تقول ما يمنع عقلا ان يخلق الكون لكن على حال تكون فيه الحوادث جارية على اتصال الموهوبين والمتفوقين في الحياة الروحية لأنه اذا كان غير ذلك فان حدوث الحوادث سيكون مخالفا للمألوف في أنماطهم الحضارية.

وهكذا كانت المعجزة في نظر الحضارة أي هي القوة الخارقة لنظم الكون الظاهرة. وحوادثه الأسطورية كانت مألوفة عندهم.

ولهذا قال الرومان "الحياة والكون هما الجانب المحسوس من الإنسان والحياة. كل ما تدركه الحواس فهو حقيقة ولهذا اهتم الرومان بكل محسوس على الأرض مثل الزراعة والصناعة والبناء ولهذا كانت أنماطهم معمارية في كل نمط حضاري على ارض فلسطين وسوريا ومصر والأردن ولبنان.

يؤمن الفنان المسلم اعتمادا من بالكائن الإنساني وبما تدركه الحواس وبما يقع خارج دور تقديم الكلاسيكية في المضمون من خلال مقارنة بين توازنٍ وغير متوازن و هو يريد أن يقدم أنماطا عديدة حتى يستطيع أن يعالج التغيير والتغلب من خلال النمط الفريد والذي يفوق الوصف لهذا اختار هذه الأشكال الفردية حتى يجعلها همزةَ الوصلِ، والتوازن شيء هام يمكن أن نسلم به من خلال هذه الزخرفة. هل الذي عمل بهذه الزخرفة شخص واحد أم عدة أشخاص؟.

يقول بريشم إن هذا الاختلاف وهذا العمل الذي خرج عن القاعدة كان غلطة عظيمة حيث يقول إن احد العاملين في الفسيفساء لم يكن على مستوى غيره من الذين عملوا في الزخرفة.

لكن من غير المعقول أن نقبل بهذه الفرضية لأنه لا يمكن أن يقبل فنان كبير بان يترك لأحد تلاميذه الذين يعملون معه وهو يعلمهم ويدربهم بان يرتكبوا أخطاء فادحة وخاصة في نمط حساس تؤثر به أي لمسه تخرج عن أسلوب الأصالة الفنية والإبداعية.

الإنسان القديم آله الطبيعة فَكبتَت مواهبُه وغَلّت يده وأغلقت تفكيُره وآلـه أفرادا من البشر، فَناءَ تحت سلطان أهوائهم واستبدادهم فكان في الحالتين مرهقا مغلولا تحت عبء الطبيعة او البشر فاحتاج إلى عقيدةٍ تحرره مـن هـذه العبـادة الوثنية لتظهر شخصيته وتبرز مواهبه ولهذا اعتنق التوحيد والتوحيد هو الـنمط الذي قدمه الفنان من خلال الالتزام بزخرفة الصخرة.

يقول عمر بن عبد العزيز إن الفرد يقوى ويضعف ويصيب ويخطىء ويظهر ويزول والجماعة كذلك مثله وعلى هذا فلا بد للناس أفرادا وجماعات من ركيزةٍ ثابتةٍ أي الله الواحد الأحد.

قبةُ الصخرة لا تقبل منا أن نظلَمها بل تريد العدالة لان العدل هدف يتطلبـه الناس جميعا وإقامة العدل هو تاريخ البشرية نفسها.

يقول معاوية عن الحضارة "إن عظمتها تكمـن في تـرابط أجزائهـا وإحكـام تركيبها وانسجام عقيدتها ونظامها وتعاونهما على خلق الحيـاة الـصالحة وإقامـة الإنسانية على أسس متينة بحيث تؤتي ثمارها الطيبة".

تاريخنا في القدس وعلى أرضها هو العهد الوحيد في تاريخ الأمة العربية حيث جعل هذا التاريخ منهم امة موحدة تُريد العالمَ وتقود الأمم وتهدي الشعوب عن رضا ومحبة وقبول ذلك العهد هو قبول الأمانة الأمانة التي جعلت الرابطة بـين أفراد هذه الأمة ليست رابطة الدم والأرض بل رابطـة العقيـدة الفكـرة رابطـة الإيمان بالله التي غايتها تحرير البشرية كلها والارتفاع بها نحو المثل الأعلى.

قدم الفنان المعلم الاعتقاد وكأنه تابع للعقل حيث قال لهؤلاء المفكرين إن هذه الصور المرسومة على الفسيفساء ليست صورا خرساء بل هي قوى فعالة لأنها تعبر عن الإرادة وبنظر الفنان الإرادة والعقل شيء واحد، الفنان اليوناني قدم لنا التأثير العقلي من خلال رسوماته وكأنها الإرادة التي لا تدخل في كل حكم وابرز إرادة العقل وكأنه يسلم بالأوليات والضروريات.

الفنان الروماني قدمها لنا من خلال العاطفة والعمل وجعل الفكر هو الأسلوب الذي يتعاملُ مع كل من العاطفة والعمل.

راسم اللوحة البيزنطي قدمها بأسلوب يؤيد الاعتراف بتأثير العواطف في تكوين الاعتقاد بينما الفنان المسلم قدمه من خلال لوحاته وخاصة في الصخرة بقاعدة فنية مبنية على ان الاعتقاد لا يفارق الفكره كما ان اليقين يلازم الحقيقة ومن كانت لديه فكرة صحيحة يدرك في الوقت نفسه انها صحيحة ولا يشك في صحتها أبدا.

قدم أفلاطون لنا مادة نقدية حول أسلوب الفكر والإرادة من خلال المعتقد حيث يقول "إن الاعتقادَ شيءٌ ومعرفة الاعتقاد شيء آخر".

لكن هل الفنان المسلم قدم لنا من خلال لوحته الإيمان وهنا نريد ان نوضح المعنى اللغويّ لهذا النمط الإيمان باللغة هو التصديق وقد يجيء بمعنى الوثوق لأنه أفعال من الأمن،قال ابن تيمية إن الإيمان هو اسمُ للتصديق بالغيبيات ولا يطلق الإيمان على غير ذلك، قدم الفنان الإيمان من خلال اعتقادٍ وعملٍ ولهذا كان إطلاق الإيمان على الأعمال يُعرف بأنه التصديق وحده، وقدم من خلاله أي

الإيمان اللوحة التي رسمها بأسلوب محدد وهذا التحديد خاضع فقط الى مجال النظر العقلي لانه يمكن للطاقة العقلية ان لا تتبدد وراء الغيبيات التي لا سبيل للعقل البشري ان يحكم فيها.

لهذا كانت الدقة بالموضوعية تساوي القدرة على الضبط حيث أنها قدرة بشرية أصيلة موجودة في داخل الفنان ذاته.

قدم لنا هذا الفنان منهاج الفردية والجماعية وهي التي علق عليها الباحثون حينما تحدثوا عن نمط من الأنماط، قدم اللوحة بأسلوب جماعي وفردي هذه اللوحة الكاملة المتكاملة التي قُدمت بأسلوب يُطابق الواقع الذي اختص به لهذا فقد كانت المنهجية من خلال اللوحة تعبر عن الخطين المرتبطين المتناقضين لجأ الفنان للتوفيق بين هذين المتناقضين في الظاهر لكن ما مدى النجاح الذي حققه في عملية التوفيق في الفردية والتوازن في ميله إلى الجماعة كان هناك إبداع خفي قدمه من خلال تهذيب الحس الفني القائم على تذوق الجمال كما يبدو في مختلف الفنون الجميلة (بريشم) اظهر الفني عند صانع الفسيفساء وكأنه أسلوب قابل للتعبير أي انه يطابق مفهوم النظرية حيث ان النظرية عكس التطبيق لكن من واقع صانع الفسيفساء فإنها تعني التأمل او المثالية ولكننا نقول أن النظرية وسيلة وبمعنى آخر إطار مرجعي يحاول الفنان من خلالها ان يصنع نظاما للاشباء بدلا من تناثرها لكن زخرفة قبة الصخرة قُدمت لنا عبر نظام كامل هدفه تقديم المعرفة بأسلوب الخبرة كذلك قدم لوحاته عن طريق الاستدلال حيث راعى الفنان عملية التنسيق بين هذه الأنماط وجعل كل عنصر من هذه العناصر يتشابك مع غيره ولذلك كان من الضروري ان يقدم التنسيق من خلال

التجانس مع هذه الأنماط، ومن أجمل الأقوال ما قال أبو مسلم الخولاني للخليفة معاوية وقد دخل عليه في خلافته وقال (السلامُ عليك أيها الأجير فقالوا قل أيها الأمير فقال السلام عليك أيها الأجير وأعادها ثم قال أنت أجير أستأجرك رب هذه الأمة فان أنت داويت مرضاها وددت أولاها على اخراها وفاك سيدك وان أنت لم تفعل عاقبك سيدك) أما عبد الله قال قضت حكمة الله في ان نبدأ بتبليغ الدعوة لأمة بعينها وان يُنزلَ كلمتَه أولا في جورها ووسطها وبين أفرادها وان يصاغ بلغتها وتعابيرها وان تكون هي التي تعيه أولا ثم تبليغه لنا جميعا.

لهذا كان لدى صانع الفسيفساء هذا التراث وهذه المساواة التي قالوا عنها ديمقراطية وهو قدم لنا عامل الوقت وكأنه انتقال حيث نجد الفواصل الزمنية بين فترات الزخرفة وأنماط بارزه في قدرته على الاختيار والانتقاد ولكن مدى اثار هذا الانتقاد واتجاهه جعله يتوقف فقط جزئيا على عامل الزمن، قدمه كذلك من خلال مبدأ مهم وهو التماثل. ولهذا فقد كان صانع الفسيفساء ملتزما في العقيدة التي لها الأثر الأكبر في حياة الإنسان وسلوكه وتصرفاته فهذه ألامه كان لها المجد وهذا المجد هو مجد القوه الذي لم يبح من خلاله ظلم الضعفاء ومن مجد الفكره التي أباح في سبيلها القيم الأخلاقية لهذا كانت العقيدة هي الأداة التي نظمت جميع قيم الحياة. من ناحية التاريخ منهم امة موحدة ترشد العالم وتقود الأمم وتهدي الشعوب عن رضى ومحبه وقبول ذلك العناد هو قبول الأمانة. الأمانة التي جعلت الرابطة بين أفراد هذه الأمة ليست رابطة الدم والأرض بل رابطة العقيدة، والفكر، رابطة الإيمان بالله التي غايتها تغيير البشريه كلها والارتقاء بها نحو المثل الأعلى. الفنان المعلم قدم الاعتقاد وكأنه تابع للعقل حيث قال لهؤلاء المفكرين ان

هذه الصور المرسومة على الفسيفساء ليست صورا خرساء بل هي قوى فعالة لأنها تعبر عن الإرادة وبنظر الفنان الإرادة والعقل شيء واحد. قدم الفنان اليوناني لنا التأثير العقلي من خلال رسوماته وكأنها الإرادة التي لا تدخل في كل حكم وابرز إرادة العقل وكأنه يسلم الأوليات والضروريات.

الفنان الروماني قدمها لنا من خلال العاطفة والعمل وجعل الفكر هو الأسلوب الذي يتعامل مع كل من العاطفة والعمل. اما رسام اللوحة البيزنطي فقدمها بأسلوب يؤيد الاعتراف بتأثير العواطف في تكوين الاعتقاد، في حين قدمها الفنان المسلم من خلال لوحاته وخاصة في الصخرة بقاعدة فنية مبنية على ان الاعتقاد لا يفارق الفكرة كما ان اليقين يلازم الحقيقة ومن كانت لديه فكرة صحيحة يدرك في الوقت ذاته أنها صحيحة ولا يشك في صحتها أبدا. أفلاطون قدم لنا مادة نقدية حول أسلوب الفكر والإرادة من خلال المعتقد حيث يقول ان الاعتقاد شيء ومعرفة الاعتقاد شيء آخر.

لكن هل الفنان المسلم قدم لنا الإيمان من خلال لوحته؟ وهنا أريد أن أوضح المعنى اللغوي لهذا النمط: الإيمان باللغة هو تصديق. وقد يجيء بمعنى الوثوق بأنه أفعال من الأمن،قال ابن تيميمة إن الإيمان هو اسم للتصديق بالغيبيات ولا يطلق الإيمان على غير ذلك الإيمان قدمه الفنان من خلال اعتقاد وعمل ولهذا كان إطلاق الإيمان على الأعمال يعرف بأنه التصديق وحده و قدم من خلاله أي الإيمان اللوحة التي رسمها بأسلوب محدد وهذا التحديد خاضع فقط إلى مجال النظر فيه لهذا كانت الدقه بالموضوعية تساوي القدرة على الضبط حيث إن القدرة البشرية أصيلة موجودة في داخل الفنان ذاته.

الحواس يؤمن بكيانه المادي المحسوس، ويعتبره قبضة من طين الأرض التي خلق الله منها البشر ولهذا كانت الزخرفة في قبة الصخرة تقدم المزيه الحق التي تساير الفكره التي هي ابعد من الحقيقة ولهذا فقد كانت كل من الكتابات والزخرفة الإسلامية منها الأموية العباسية والفاطمية تعبر عن لحظة الروح الخالصة التي ظهرت على الأرض لكن من خلال التاريخ الإسلامي كله.

نحن نقول ان المعرفة اكبر عناصر الحضارة وأعظم الأوامر في اثر ارتقائها المادي وان ما قدمه الفنان المسلم في هذه اللوحات العديدة هو أسلوب جديد على عالم المعرفة حيث قدم التجانس الفكري الذي هو سر وحدته وقوته ونعني التجانس، و قدم وحدة العقيدة من خلال التلاؤم والتناغم ين أفكارها وجعلها عاملا قويا من العوامل المؤثرة في لوحاته لكنه المصطلح الذي خرجنا به من كل ما تقدم من دراسة أنماط الصخرة والمسجد الأقصى، نقول ان هؤلاء الأوائل قدموا لنا قائمة على الاعتقاد والعلم والمعرفة التي لها معنى واحد وهو الإيمان المطابق للواقع الثابت بالدليل وهذا ينفي ما طرحه الكثيرون من العلماء حول نظرية التقليد التي نسبوها إلى الذين زخرفوا قبة الصخرة ونحن نقول كلمة حق قالها الفنان المسلم من خلال زخرفته الى الذين يتهمونه بالتقليد ونعني من اخذوا عليه بهذا المبدأ، حيث قال لا بالنص فحسب إنما باللوحة التي نجد فيها الحق والمعرفة بالدليل الإجمالي لأنه يرفع الناظر إلى لوحات تدحض الاتهام بالتقليد لأن الإسلام من قلد ذهب إلى الحضيض وقيل أيضا إن التقليد باطل ولا يصح إيمان صاحبه وان النظر واجب لا يصح الإيمان إلا به هذا ما صرح به المعتزلة ولهذا كانت الزخرفة الإسلامية نابعة من قواعد ثابتة ولا يمكن الخروج عنها (وهي فكره – رؤيا – ونظر واستدلال).

هذه الفطريات برزت من خلال تلك الأوعية كأنها نمط يليق بها متسلق جبل صعد إليه على قدميه قدمها في بعض الأحيان وكأنها ثلاثة أقدام ثالثها جعله معطوفا على التسلق من خلال شكل مائل واظهر هذا الميل وكأنه مخلب حيوان. وقد وعدنا أن نقدم مداخلة مع ما طرحه (بريشم) حول هذه الأوعية وما اعتبره بأنه نمط غريب.

يقول(بريشم) إن هذا الأسلوب قلده المسلمون ونقله عن قاعدة التربيود الرومانية واليونانية الأصل وهذا النمط كما يقول بريشم ربما طرأ على بالهم. ويضيف ان تلك الأوعية التي قُدم بها نبات الفطريات هي عبارة عن رسومات ونماذج وموديلات من شكلها نستطيع ان نقول عنها انها أنماطا غير لطيفة ولا هي راقية ويتهم بريشم الذي رسمها بأنه اخرق لأنه ادخل عليها مؤثرات غريبة وهذه المؤثرات تمثلت بظهور تباين غير قابل لنظرية السكون التي اعتمدها مزخرف هذه الأوعية وشمل هذا النمط ثلاثة أوعية أخرى كما يقول (بريشم) يمكنني أن اسمي هذا الأسلوب بأسلوب همجي وفظيع. وخطأ وقع به الفنان بإدخاله هذا النمط إلى اللوحات الأخرى هذا ما قدمه (بريشم) من تحليل حول نمط الأوعية التي برزت في الأقواس العليا وعلى منطقة الصحن من قبة الصخرة.

ومن هنا نسأل سؤالا مهما هل حقا أن هذا النمط نقله المسلمون عن قاعدة التربيود اليونانية؟

وهل هذه الأوعية قُدمت رفا فظيعا لان الفنان ادخل عليها مؤثراً غريبا؟

من واقع دراسة هذه الأوعية وجدت ان بريشم قدم مقارنة بين نمط قائم في العصر اليوناني والروماني والبيزنطي وبين ذلك القائم في قبة الصخرة اعتمدت هذه المقارنة أصلا على التحليل التصوري الى الأنماط الحضارية التي كانت قائمة قبل الإسلام لكن بريشم لم يدقق في هذه الأنماط سواء كانت رومانية او إسلامية وما يميزها هو الأسلوب والتصميم ثم الزخرفة ولو اردنا توضيح ان الفرق بين السيارة الأمريكية والألمانية واليابانية والفرنسية ليس فقط الاسم الذي هو النمط بل أيضا الأسلوب والتقنية لهذا كان للفنان المسلم أسلوبا مهما جسده في الأوعية المذكورة لأنه قدمها من خلال الفطر والفطر ينبت على قاعدة الرعد – والبرق – ولذا يجب ان تكون ذات نمط خشن كما اعتمد قاعدة تسمى الغضب والاستحالة برز هذا الأسلوب في شكل هذه الأوعية، عمليات الترميم التي تمت في قبة الصخرة والتعديلات التي جرت على أنماط كانت موافقة لهذه الأوعية ما جعلها تبدو أكثر غرابة لكن يبقى هناك دليل على ان النمط أصلا يعبر عن ذاته أو يعبر عن شيء قائم في موقع آخر او يوازي بين الفن والحضارة الا في الصخرة والمسجد الأقصى فقد كان النمط يعبر عن الطبيعة وهذا برز في الأوعية التي قدمها وأظهرها وكأنها تمت إزاحتها من مكانها المحدد ولهذا الأسلوب اعتبرها بريشم كنمط دخل عليه مؤثر غريب قدم الفنان المسلم هذا النمط في الأجزاء العليا او في قمة رأس الأقواس او على الأعمدة قدمت هذه الأوعية لتكون معبرة عن مجالات الاستناد التي تمتد إلى الاتجاه القائم لذلك الفطر نبات يكاد يكون نمطا معدوما هنا قدمه لنا الفنان من خلال الطريقة المعتمدة على المقارنات لذلك وجد بريشم هذه المقارنة غريبة ولكنه لو دقق لعرف ان التنبؤ

بمقدار الحاجة كان أسلوبا مرفوضا عند الفنان المسلم لهذا لم يقدم التربيود والطريقة التي اعتبرها هذا الفنان هي الطريقة المعتمدة على تحليل هذه الأوعية من هنا فانه لم يخش ما سيقال عنه في زخرفة هذا النمط الذي سنشرحه حسب هذه الأوعية التي سنمنحها أرقاما من خلال تحليل عناصرها الفنية والطريقة التي تمت بها الزخرفة لكن بريشم اعتمد على المثل اللاتيني الذي يقول (نصف العلم) ومن هنا قدم هذه المقارنة وقرأ مخطوطات قبة الصخرة والمسجد والقدس جميعها واننا اذ نشكر بريشم على هذا الجهد لكن يبقى أمامنا متسع كبير حتى نناقش النص والفكرة والنمط لان الباحث الذي يعتمد على الرأي الواحد يبقى باحثا يقبل المثل القائل "نصف العلم".

وبديهي ان المهمات المختلفة التي اضطلع بها مصمم هذه اللوحات كانت تستلزم منه الاستعانة بجهاز كبير ولكن يجب ان يكون منظما ويعتمد على طابع الاتصال والاستمرار والذي نسميه اليوم في قواعدنا العلمية المخطط وهذا المصمم يحتاج إلى مراقبة ومراجعة وتعديل وتقويم ومتابعة العمل في هذه الأنماط التي اعتمد لها قاعدة وهي الطبيعة من خلال قدرة الخالق لكن بريشم يطرح نقدا آخر اعتبره بدوري نقدا بناء لأنه لولا هذه المادة النقدية لما تمكنت من دراسة هذه الأنماط والرد والتداخل مع قارئ هذه المادة النقد التالي قدمه بريشم تلخص ان الفنان استخدم أسلوب التكرار وهذه الأوعية هي أنماط يونانية وهي نوع من الفن اليوناني ويقصد الوعاء من خلال ورقة الخرشوف.

نجد في النمط اليوناني أن الأوعية تظهر فقط وهي أوعية فخارية تم تزيينها بصور وأساطير وزهور او نبات حسب المعطيات الفنية، قدمت زخرفة على

أوعية مصنوعة من العاج لكن لم نجد في الزخرفة والنمط والتكرار اليونـاني أي تجانس او تناغم، لان اللوحة بالفخار او العاج كانت تعبر عـن فرديتهـا ولهـذا أبرزها الفنان من خلال معتقد أسطوري جسد فيه الآلهة او حتى الحيوانـات او قدم عليها تلك الهدايا والعطايا التي كانت تقدم للآلهة لكن اذا القينا نظرة عـلى وعاء مكسميان الذي صنع في القرن السادس وصنع من العاج وحاولنا مقارنته مع الأوعية التي في قبة الصخرة او تلـك اليونانيـة عنـدها نتعـرف أيـن يكمـن التكرار وكيف تمت الزخرفة بورقة الخرشوف؟

قدم الأمويون الزخرفة وعرفوها بأنها أموية لأنهم وحدهم فقط الذين قدموا زخرفة الخرشوف بورقتين هاتان الورقتان تغطيان مساحة طولية ويظهر الإناء في وسطهما وتبدو أوراق الخرشوف كأنها الغطاء الذي يـشكل نبتـة تـشبه شـجرة الملفوف التي داخلها يلتف حول الوعاء وأطرافهـا تمتـد بـشكل طـولي لتغطـي مساحة الزخرفة وهذا يظهر في رسمه رقم (٩).

قدم الفنان المسلم في وعاء آخر ورقة الخرشوف من خلال الـشكل الـدائري وهذا النمط قدمه على الأعمدة والسر في هذا الأسلوب الدائري يكمن في الموقع الذي زخرفة له الشكل الدائري، ولهذا قدم النمط الدائري على زوايـا الأروقـة والزخرفة التي خص بها الأعمدة قدم الوعاء وكأن ورقة الخرشـوف تحـيط بـه وترمز إليه برسمه رقم (٨). أما الثالثة فقد أبرزها بشكل دائري ولكنها تظهر كما قلنا على زوايا الأروقة وتبدو ورقة الخرشوف وكأنها تغطي الوعاء حتـى رقبتـه من خلال التلوين والنمط ابرز هذه الأوعية الثلاثة يقدمها بأسلوب فردي بـل بقاعدة عدم التناظر إنها زخرفة طبيعية حيث ورقة الخرشوف من الداخل يكون

شكلها ملفوف ومن الخارج تكون سطحية ونرمز إلى هذه الزخرفة برسمه رقم (٧) أما الوعاء الذي يعود الى مكسميان والذي هو من العاج فنرمز إليه برقم (٦) وهو نمط بيزنطي.

كلما ارتقى الإنسان انتقل بتفكيره من محيطه الضيق إلى محيط أوسع فمن التفكير في قومه إلى أمته إلى الإنسانية في عصره ثم إلى النظرة في أرجاء الكون الفسيح الذي لا نعرف له نهاية ان تفكيرنا في مسيرة الحضارة أوصلنا إلى ما وراء هذا الكون والى التفكير في نشأته ومنشئة.

حدد العلم لنفسه وظيفة لا يتعداها، وهي استخراج قوانين الكون كما هي في الواقع ولكن العقل والنفس لا يقنعان بذلك ولا بد لهما من السير نحو الغاية، ومن التساؤل والتفكير.

لهذا فان أفق العلماء ومحل نظرهم وبحثهم هذا الكون يبحثونه ويبحثون علاقتَه مع الإنسان وعلاقة البشر بعضهم بعضا ومن كل ما تقدم كان أمامنا تلك النقاط المشتركة التي قدمها لنا مصمم الأنماط في كل ما تقدم كان أمامنا تلك النقاط المشتركة التي قدمها لنا مصمم الأنماط في كل من الصخرة والمسجد في دعوته الى الفضيلة من خلال وحدة مقاييس ومفاهيم سماها خصائص العقيدة ومميزاتها حيث عرفها لنا من خلال النمط وكأنه يصرخ بنا ليقول: العقيدةُ الإسلامية مقبولةٌ عقلا وهي لا تتنافى مع العقل. والحياة لا تسير الّيه بحيث تنطبق عليها القاعدة التي زخرف بها وزين وريم وكتب وحدث وتحادث وقال لنا ان هناك مئات من الحالات للقاعدة الواحدة.

ولهذا فقد شهد الواقع الإسلامي جهدا ضخما في ميدان الفقه ومن خلال هذا الإرث الإنساني الخالد نحاول ان نرد على أولئك الذين قالوا عن هذا الفنان انه مقلد وغير مبدع لان عقليته بدوية، ولهذا فقد قال الوليد بن عبد الملك "التكامل في المجتمع، والرقابة على سير الأمور فيه، يقتضيان وعيا كافيا ويستلزمان عقولا ناضجة" ومن هنا فالوليد قال لأولئك الفنانين يجب توجيه الطاقة العقلية للعمل في هذا الميدان.

كانت منهجية الفلسفة الأسطورية عند اليونان تصور العلاقة بين البشر والآلهة وهي علاقة صراع دائم، وضغينة وأحقاد. علاقة لا ترف فيها مشاعر الرحمة والعطف او المودة انما منهجية الحضارة الفارسية فكانت عبارة عن معركة قائمة فكريا على النار المقدسة. سماها الفرس "النار المقدسة" أي (المعرفة) لان البشر يريدون ان يستولوا على هذه النار المقدسة ليعرفوا أسرار الكون كلها ويصبحوا آلهة.

إذن أين وجه التشابه والمقارنة بين أنماط الزخرفة في قبة الصخرة والحضارات الأخرى؟ نقول ذلك لان الحضارات القديمة كانت تخضع اى موجة تضع هذه القواعد والقوانين والرعية تتعامل معها لكن الاسلام حدد طبيعة العلاقة بين البشر وخالقهم.

لكن في الحضارة الرومانية كانوا دائما يطلبون من قياصرتهم (القوة) و (المعرفة) التي من خلالها يمكن ان يقهروا العجز، او يقهروا قوة الطبيعة او اللاشعورية التي من خلالها يمكن أن ينتزعوا الأسرار. التي تؤخذ من الآلهة ولكن الرومان رمزوا أيضا للنار المقدسة بأنها (السر).

اما النمط البيزنطي والذي دائما يقال ان الفنان المسلم قد قلـده وتعامـل مـع أفكاره لم نجد أي تلاق مع هذه النمط لا في الأسلوب ولا في القاعدة المعبرة ولا في القاعدة التشكيلية لأنه قدم البشرية في صـورة مـن الـصور المكتوبـة التـي لم تستهلك كلها في النشاط. وجعلها تندفع كشحنة حبيسه من خلال اندفاعها تهدأ لحظة ريثما تشحن بالعواطف السماوية وهـذه هـي لغـة الطاقـة الإلهيـة التـي لا تبحث عن التفريغ وظهر هذا النمط في الأعمال الفنية والزخارف التي عالجـت أنماطا عدة في جميع بلادنا العربية.

يمكن من خلال هذه المداخلة أن نصل إلى قاسم مشترك بين هذه الحضارات وهي ان حياة الإنسان من خلال لوحاتهم كانت حياة جافة جامدة لا مكان فيها للتطلع الى فكرة عليا. بل كانت تبحث عن المعرفة من خلال الأسطورة والنار.

لهذا كانت العلاقة بين العبد والرب في الإسلام هي علاقـة المـودة والتطلـع والرجاء. الفنان المسلم قدم لوحاته من خلال العلاقة بين العقل والروح حيـث ربط بينهما في علاقة لا تنفصم عن منهجية الإسلام، وقال مـن خـلال لوحاتـه "يضل العقل وهو يتعلم، ولا ينحرف عن طريـق الخـير" وهـذه هـي طريقـة الإسلام في تربية العقل كما تحدث الوليد. إذن فالفنان المـسلم كـان يعمـل مـن خلال قاعدة تربوية مهمة وهي الأعمال جزء من الإيمان. هذه القاعـدة نعرفهـا حسب ما قاله السلف "الإيمان يزيد بالطاعة وينقص بالمعصية" فكيف اذا كـان حال الفنان من خلال قاعدته فهو لا يمكنه الخـروج عنهـا لأنـه سـيكون اتبـع أسلوب النقصان وعندها سينال المعصية وهو غير مألوف لديه هذا النقصان.

فسيفساء قبة الصخرة قدمت لنا مرحلة مهمة من نمطنا المبدع كان لا بد من مناقشتها بواسطة الوسائل التي تؤدي الى تحقيق الغرض. الذي يتمثل بدارسة الانماط اعتمادا على رسوماتها ومن ثم دراسة الخطوات التي اتبعت لتنفيذها ثم الغايات القريبة منها والبعيدة، التي قصد بها السلف ان يورثوها ايما لكن هذا الارث هل هل هو ارث الامانة ام ارث العهد ام كلا الارثين معا؟ اذا كانت الارض مقدسة، واذا كانت الصخرة صرة البطن أي نقطة الوسط بين السماء والارض ومحورها فان عبد الملك لم يتعامل لا مع الشكل الهندسي الذي صممه مهندسيه ومنحوه الشكل الثماني. انطلاقا من الاية الكريمة التي تقول: بسم الله الرحمن الرحيم "ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية"، وعرض الخالق في الوسط ولهذا اختار عبد الملك القدس وبنى صخرتها ومسجدها. حتى في هذا لم يسلم من الذين قالوا ان الشكل الثماني هو نمط بيزنطي ولم نجد من يرد على هذه التساؤلات نعم قدم البيزنطيون الشكل الثماني لكن ليس بشكل خارجي لاي نمط كانوا قدموه من الداخل الذي يفصل بين بناء وقاعة او ممر او رواق، لهذا تعامل المسلمون مع نص العقيدة في كل من العمارة والزخرفة والتزين حتى في الفن لانه لا يمكن للمؤمن بعقيدة يأمر الناس بالطاعة للخالق ان يعمل ما يخرج من المألوف.

قدم الفنان لنا ثلاث سلال، تظهر في زراعة النباتات او في حفظ الفواكه. لكنه قدمها باشكال مختلفة وبعدة الوان. مملوءة بالفواكه، او بالزهور لكن كيف اظهرها بموقع الصخرة وكيف اختار المكان المناسب لها هنا تمكن براعته في اسلوب النظر والناظر حيث نجده قد رفعها على قمة انحاء القوس ونرمز الى هذه الانماط برقم ١،٢ .

رقم ١ قدم لنا من خلاله ثلاث رمانات منحت اللون الاخضر والاحمر. ظهرت هذه السلة وكأنها سلة طويلة.

غطى انتشارها الجهة العليا. وبدت وكأنها استرجعت تلك السلال والطاسات التي قدمها الفنان في زخارفة الكثيرة والمتنوعة في المسجد الاموي بدمشق.

لكن بريشم يعيد هذا النمط الى العصر البيزنطي ويربط هذه السلال بسلال اخرى ظهرت في سانتاماريا والتي تعود للقرن الرابع ميلادي ومرة اخرى سيكون لنا مداخلة تحليلية حول هذا الطرح الذي يطرحه بريشم بمقارنة نمط فسيفساء قبة الصخرة والانماط الاخرى لكن هناك قارىء اخر قال ان هذه السلال متشبهة تلك التي ظهرت في (سان فتيال) في رفنا، و تعود للقرن السادس ميلادس. السلة التي ظهرت في سانتاماريا عبارة عن سلة للخبز قدمها الفنان بنمط سلة مفتوحة ومملوءة بارغفة الخبز ولم يقدمها من خلال قاعدة او زنار بالوسط بل انه نمط يعبر عن وعاء يحتوي على الخبز ولا يوجد رابط بين السلال التي في الصخرة و التي في سانتاماريا غير بالاسم. منح الفنان الاموي هذه السلة اللون الذهبي واللون الفضي وزخرف نمط الفتيلة او الشعلة التي غطى بها الاطراف ولكن نجد انه لون القاعدة السفلى باللونين الاحمر والازرق وزخرف نهاية النمط باللون الفضي.

رقم ٢ خصها باسلوب خشن حيث جعلها مطابقة للقاعدة الشبك الذي نستخدمه الان في السلال. ولم يظهر هذا الشبك في النمط البيزنطي او الروماني. وهنا ايضا خالف قاعدة النظر والمنظور ولم يجعلها تتسلق قمة القوس. وكذلك اظهر الشبك باعلى الظهر وكأنه يبرز الى الخارج لكن بشكل عامودي.

وهنا ايضا منحه اللون الاخضر والذهبي وقد اعطى بهذين اللونين القاعدة الارضية التي توضع السلة عليها. منحت هذه الدقة والتنوع في الاسلوب والاعتماد على القدرة الذاتية تلك اللوحات اصالة ابتكرها من واقع الطبيعة ولم يجدها من خلال فكرة بل اعتمدها كشيء واقع يعرفه الجميع ويحس بهذه السلال التي يستخدمها في الحياة. لهذا كانت بمثابة نمط قائم عبر عنه فنان من باللوحة ذاتها. في هذه السلة التي كانت تحتوي على عنقود من العنب قدمه من خلال اللونين الازرق والفضي، اضافة اى حبتين من التين قدمها باللون الاخضر.

رقم ٣ هنا قدمت السلة وكأنها بناية كبيرة، منسوجة من اللون الذهبي والفضي والاحمر وشعلة زرقاء. حيث صورها كحزمة قمح او حزمة ورود او زهور وبخاصة زهرة اللوتس وقدمها من خلال ساق قوية وطويلة ايضا منحها اللون الاخضر. واظهرالساق كخامة خضراء بينما منح الورقة اللون الاحمر. اعتبر النقاد هذه اللوحة بداية الكلاسيك في الفن الاموي.

كانت كل هذه الاشياء موجودة في السلة. وهذا شيء مهم ان يقدمه في لوحته. هل كان هذا النمط تدبير مقصود. ام هو اسلوب معبر قصد به هذا الفنان ان ينفي عن نفسه تهمة التقليد والنقل وبعد دراسة عدة انماط اؤكد ان هذه السلة من خلال اللوحة يمكن ان نسميها (الوردة الطبيعية) أي لوحة الورد الطبيعي.

طاسات الفواكه

قدم الفنان ست طاسات وكأنها مملوءة بالفواكه وطرأ على هذه الطاسات عمليات ترميم لهذا كانت اشبه بنمط غير الذي صمم او رسم ومن حق بريشم

ان يقول عنها انها رسمت كموديل (سيء) ولكن من خلال الرسمة ذاتها التي ستقدمها في الحلقة القادمة سوف نعرف الموديل الاساسي الذي قدمه الفنان قبل ان يتم ترميم هذه الانماط اثر الهزة الارضية التي تعرضت لها الصخرة. لكن هذه الطاسات قد شرحنا ما حولها لانها تظهر مع انماط القرون والفطريات التي التي تحدثنا عنها تناولناها وقراناها في مكان سابق من هذه الدراسة. لا زالت هذه الطاسات من الجهة اليمنى للأقواس ظاهرة وموجودة حتى الآن. اما الطاسات التي تظهر في الجهة اليمنى منها التي تحدثنا عنها فقد دمرت ورسمت مرة ثانية ولهذا نجد اختلافا عن النمط الاول. يمكن ان نسمي هذه النمط الوحيد الذي لم يظهر في انماط الحضارة السابقة حيث سميناها (الوحيدة) في التصميم والموديل انها اشبه بكاسات زخرفت باسلوب جمع بين عدة تصميمات أي منحها الشكل الذي زخرفه من كل (قطر نمط) لكنه منحها لون واحد وهو اللون اللؤلؤي وقدم من خلالها وعاء يحتوي على ثلاث بيضات لكنه اظهرها وكأنها فواكهه صدرها ايضا لتحتل مكانا عاليا و ظهرت في قمة راس القوس كما تقدم لها الرسمة رقم ٣، ظهرت ايضا في موقع بين تلك التي زخرفت بها الدعمات الدائرية ومن هذه اللوحات قدم لنا الفنان هذا النمط كما لو أن له بعدا حقيقيا وهو هلال فضي يسبح في الكون منحه لون الجوهر. من كل ههذ اللوحات التي تم قراءتها وتحدثنا عنها لم نجد أي شذوذ في تلافي الانماط بعضها بعضا ان كان من خلال النمط ذاته او تلوينه او بروزه او تعبيره كل هذا قدمه الفنان باسلوب متجانس متلائم مكمل الى ما سبق يتحدث عنه ان كان لم يبرز يوحي للناظر انه امام يترقب او ايتابع ما كان شاهده في النمط الاول.

قدم الفنان هذه اللوحة وكأنها ذكرى او تذكره. ان الهلال ليس رمزا للطبيعة في الاسلام بل هو اية من ايات الخالق ولهذا قدم هذا الهلال ليس لانه اصبح فيما بعد شعارا للمأذن بل قدمه هنا ليعبر عن احدى مخلوقات الخالق. والتي بها يهتدي الانسان كي يقوم يومه وغده ويعرف من هذا الهلال الوقت.

يظهر الهلال وكأنه التاريخ الذي يسجل الحدث ومن ضمن الواقع كواقع من الامة.التي ترفض الغيبيات وترفض التجسيد للمخلوقات من خلال المؤشرات بل اعتمدت على العلم والمعرفة لقد قدمها كمستطلع نادر ان تجده الا في اول الشهر.و عبر من خلاله على انه رمز وكتابه. وحل هذا الهلال في الذكرى واية ذكرى غير بداية شهر. لهذا كان النمط يعبر عن واقع يعبر عن حدث ولا يعبر عن مضمون للنمط.

نجد من خلال هذا الهلال الذي ظهر باسلوين ان الفنان اظهر الهلال وحوله النجوم ولكن عن طريق هذا الاظهار يريد ان يقول لنا شيئا من خلال هذه اللوحة. أي اريد ان اصور الهلال على اعلى قمة القوس ايضا منح اللوحة اللون الذهبي وادخل الى هذا اللون الذهبي الفضي لان اللون الذهبي هو شعاع الفراما اللون الفضي والذي طرحه مع اللون الازرق وذلك لينال هذا الهلال مرتبة علمية لانه يظهر في السماء والسماء لونها ازرق اما الظلال التي قدمها لتكون اطار اللوحة هي رمزا للغيوم التي احيانا تحجب الهلال. يعتبر هذا النمط ايضا الذي قمة من الاعمال الفنية لم يتم تصميمه او ظهره في الفسيفساء البيزنطية نرمز الى الهلال (٤).

للعقيدة الاثر الاكبر في الانسان وسلوكه وتصرفاته. وبها ارتقى التفكير الانساني من مجال الخرافات والاساطير. الى التأمل العلمي والمشاهد الصحيحة ليصل بذلك الى الحقيقة. التي هي هدفنا في هذه الحلقات.

العقيدة الاسلامية ذات اساس نفسي عميق متغلغل في اعماق النفس والقلب والوجدان. من اهم صفاتها انها عقلية، وقلبية، ونفسية. هي موظفة للضمير. لانها جعلت من الانسان انسانا يخشى الله في كل عمل يؤديه.

اما الحضارة الاممية التي نبت حياتها على قيم اخرى كالمال مثلا، فلا بد ان تنشأ فيها فوارق بين مجتمعها تبعا لقلة المال او كثرته، والحضارة التي جعلت القوة مقياس الحياة، فلا بد من تقسم البشر لديها الى اقوياء وضعفاء وحكام ومحكومين.

ويقول معاوية: الاسلام جعل مقدار التفاوت بمقدار قرب الافراد وبعدهم من الله بعد ان سوي بينهم في الخلق.

ولهذا تعامل الفنان المسلم مع النمط وكأنه دافع الى العمل والانتاج من خلال قاعدته الفقهية التي تقول ان الانسان مستخلف في الارض. لان الله سخر له كل ما خلق عليها من نبات وحيوان وجماد.

هل نستطيع في اعمالنا التي هي المقياس التي يقربنا الى الله دون ان نمر على الكون والطبيعة. وهذا الحق مبني على واقع يجب ان نفكر من خلاله من اوجد هذا الكون والطبيعة وسخرها لنا.

إن صح ما قيل من ان اساس التلعم كان الربط بين الانطباعات الحسية ودافع العمل. ومثل هذا الربط سماه الفنان المسلم الصلة او الارتباط. وبما ان

هذه الصلات او الروابط التي تقوي او تضعف في تكوين المنهجية الاخلاقية للامة، كانت رسومات الفسيفساء تمثل الروابط او المربطية التي تتعامل مع النص والعقيدة الملتزمة بالقاعدة.

القاعدة الفنية عند اليونان التي تخص الروابط قدموها من قاعدة الحرفة. اذ قالوا ان تكرار الاوضاع لا ينتج تغيرا في قوة الروابط، اما تكار الروابط فقد ينتج بعض التحسن في هذه الروابط.

لكن الرومان قالوا التقوية في كل الاحوال تكاد تكون معدومة. وان الاساليب العملية تقوى الروابط بالاثابة وليس بمجرد حدوثها.

لكن البيزنطيين والذين هم من قدم اللوحات الكثيرة من الفسيفساء وعنهم قيل ان الفنان المسلم نقل او استخدم او تعامل للنظر كيف تعاملوا مع هذه الروابط.

حيث قالوا الثواب والعقاب ليست متساوية ولا متضاده، كما قيل في الحضارة الكنعانية المرضيات والمزعجات. ولهذا قدم البيزنطيون لوحاتهم التي كان العمل فيها قائم على قاعدة المتناظر لانهم قالوا المكافأة اقوى بكثير من العقاب.

لكن الفنان المسلم فاق بتدربه على هذه الاعمال غيره من الفنانين لانه فكر باسلوب القدرة لان القدرة تتوقف على التعلم على عدد اللات أي الروابط وكيف يمكن الحصول عليها بالذكاء الذي له ابعادا في الارتفاع والاتساع.

كان اسلوب القدرة من خلال التدريب وهو القاعدة التي صممت هذه العناصر الفنية وتجنب في نفس الوقت النقل في الاسلوب الذي يقول تكرار الروابط الذي يقود الى زيادة طفيفة جدا في القول الا اذا كوفئت الروابط، لو كان

وضع جديد واجهه المسلم. لانسحبت عاداته الى زاويه منفرده. ولما انطلق ليصمم ويزخرف ويزين اكبر المواقع في العالم من حجم العمارة والفن والهندسة وفوق كل هذا قدسية هذا المكان عند الامة. وكيف ما يقال عنه انه بيت المقدس أي بيت القدسية، قدسية القدس قدسية القدوس الذي هو الله من خلال اسمائه الحسنى بيت المقدس كلمة نسب، وشرف،وعظمة، وتاريخ، ومجد، وحصن تدافع عنه الامة وتقدم له كل نسبها وكل شرفها، لانها تحتاج اليه لانه يمنحها الاصالة والرابطة ومن ثم الروابط التي جمعت بين وثيقة العهد العمرية وبين ارض الرباط. جمعت القدس بين قوة الامة وضعفها. ولم تخرج عن الاصالة مدة سبعين عاما لم يصلي الناس بمسجدها هذا الحدث لم يغيرها ولم يؤثر على وضعها بل شدت الرحال وهذا الشد تمثل بالقدرة التي منها العزيمة والارادة. وكفانا ان نتعلم من صلاح الدين حينما قال له الصليبيون باب القدس مفتوحا لك كي تصلي بها. فرفض وقال لن اصلي بالقدس الا فاتحا. من هنا تنتسب الامة الى القدس ومن هنا ينال الشرف الذي هو بيت المقدس. ايضا كلمة اخرى قالها هؤلاء الذين عملوا بالصخرة.انك يا امة عليك بالفهم اولا. ثم التفهم بتراكب الارقام وعلاقاتها في ايجاد الروابط لان النمط الموجود والذي لا يزال جزء منه قائما يعبر عن الاصالة، فتغيرات شكل الفاعلين يمكن ان يكون له تغيرات على النظام العقلي لهذا تجنب هذا الفنان اسلوب التناظر الذي هو بيزنطي. ولو عمل به لقلنا انه قلد او استوحى، او نقل، او فرج، او تمازج كل هذا لم نجده الا في النظر والتأمل.

لم تنافس فسيفساء قبة الصخرة المجهول ولا افاقة. لانها لا تتعامل مع ما لا يستطيع العقل ادراكه بل انها تتفق مع الطريقة العقلية التجريبية، ايضا هي نمط

من انماط الاعتقاد باقتصار الوجود على الحقائق المعلومة التي ادركها الانسان وايضا تعتمد علة نوع من انواع التجربة. وهي التجربة الحسية. لان جمال الكون لا يدرك بالحساب والكمية، ولا يمكن ادراكه الا بالاحساس الفني الذي يقتضي ذوقاً خاصا هو نتيجة التدريب الفني العريق لهذا اقول ان الاعمال الفنية في قبة الصخرة والمسجد كلها تخضع لمنهج العبادة، لان منهج العبادة يتشمل في ان قيمته المنهجية تشمل كل الحياة. العبادة قيمتها ان تكون خطة سلوك، وعمل وخطة فكر، وخطة شعور قائمة كلها على منهج واضح يتبين فيه وفي كل لحظة ما ينبغي وما لا ينبغي ان يكون. من هنا هذا الفنان كالمستشار الذي يحس في القلب ويعي في العقل ويتعامل ازاء واقع السلوك. قدم لنا هذه الزخرفة على هذا الموقع الذي يربط قلب الامة بهذه البقعة من الارض المعنية من الله.

قدموا لنا في الفسيفساء البيزنطية القرص وقد حللوه بانه الهلال ولذا فقد ظهر ولم نجد الصليب بجانب القرص. وفي نمط اخر ظهر القرص وفي داخله صليب ولكن القرص ليس هلالا ولا الصليب يمكن ان يكون نجمة هذا هو الرد الذي نقدمه تعقيبا على ما طرحه "بريشم" من نقل النمط واتهام هؤلاء الفنانين بالتقليد.

المسلمون هم اول من قدم الهلال وعرضوه بشكل كلاسيكي، لكن القرص والصليب ظهر في الفن الساساني وهذا اتخذ شكلا او جزءا من تلك الزخرفة التي وجدت على تاج ملك ساسانيا.

هذه الانماط والتي تحتل مكانا عاليا ومرتفعا على بعض الاقواس أي في قمتها، هي تظهر فقط في الاجزاء الداخلية من الصخرة. لكن لم نجد كما قلنا ولا

نعرف ان كان هناك هلال تحيط به نجوم قد ظهر في غير الفسيفساء الاسلامية. لان هذا النمط مرتبط ومتكامل مع العقيدة الاسلامية من ناحية الالتزام ايضا هو ظاهرة كونية يحس بها ويشاهدها اعداد كثيرة من البشر معظم ايام الشهر. لكن ظهور الهلال في الفسيفساء الاسلامية برز وهو مصحوب بنجمة واحدة وهذا تجلى في الاقواس الجنوبية. لو قارنا بين ما كان يزين ثياب النساء والتي كانت تنسج في العصر الاسلامي المتقدم نجد ان الهلال كان يظهر على هذه الثياب وان ظهور الهلال على الدعمات الدائرية في الصخرة هو ما يشابه تلك الزخرفة التي كانت تظهر على ثياب النساء. استوحت معظم هذه الانماط الفنية من الاشكال الهندسية التي كانت تظهر على الاقمشة والاوعية النحاسية او الفخارية. قسم من الزخرفة التي فسرناها في الحلقة السابقة. والتي تخص الهلال نجد انه قد ادخل عليها بعض التجديدات والتحديثات الهلال والنجوم قدمهما لنا الفنان باللون الكريمي الفاتح وادخل عليه لونا يميل الى اللون الذهبي والفضي وهذا ما منح اللوحة قيمة فنية. وهنا يمكننا القول، ان هذا الفنان قدم قاعدة الضد والمضاد. ايضا قدمها لتكون بديلة عن التناظر. لكن اسلوب الزخرفة الذي بقي على حالته الاولى هو الذي حمى هذه اللوحة وصانها وحافظت عليها.

لكن في الهلال الفضي والنقاط الست والتي قدمها الفنان باللون الذهبي قد عنى بها النجوم. وهنا قدمها بشكل زوجي لا بالأسلوب الفردي لان الصخرة بعمارتها وهندستها تخضع للقاعدة الرقم الزوجي. قدم النجوم على ارضية زرقاء وكأنها ساطعة اما اللون الازرق الذي اظهرها عليه فهو يرمز به الى السماء قيمة

ههذ اللوحة، انها لم تظهر الا مرة واحدة. ولكن اختيار اللون الازرق الذي قدمه لم يكن ذلك اللون الغامق بل هو الازرق الفاتح.

لهذا قالوا ان الكرات التي ظهرت في الفسيفساء البيزنطية والتي كان لونها ازرق ايضا تلك الاقراص التي قالوا عنها انها تشبه الهلال. قد نقل عنها المسلمون كل من نمط الهلال والنجوم، انه من حق أي باحث ان يجري مقارنة بين فن وفن. ويمكنه ان يتذوق لوحات هذا الفن من خلال الاسلوب والتعبير، والنمط، والاصالة لكن للاسف لم نجد أي ثناء او اشادة باية لوحة من لوحات فسيفساء قبة الصخرة. لكن كل من كتب الا وقال عنها انها منقولة عن لوحة كذا وعن نقشه كذا وهكذا ولهذا وجدت نفسي ملزما لمتابعة هذه المهمة الشاقة والمتعبة. الا انني اتعامل مع الحس الفني. ولا اتعامل مع الاحساس فقط بالقراءة الفنية والتي هي جزء من الحقيقة او هي واقع من ثوابتها.

لكن يبقى هناك مداخلة مع باحثينا الذين يقبلون أي اسم غير عربي ويتعاملوا معه ويسألوه عن خبرته ويطلبون منه المساعدة. وهو بالذات يأتي ليسألنا ويطرح معنا المعلومة التي نها يسألون.

وهكذا فقد فقدنا التراث واصبحنا نبحث عن التسمية من المسميات.

نحن هنا نقرأ ونتحدث عن اجمل واهم منطقة جمالية في الصخرة. التي زينت وزخرفت بالجوهر،لقد منح الفنان هنا هذه اللوحة لونا واحدا فقط. وهو اللون الزهري. ولكن هذا الفنان لن يدخل الى الاطار الداخلي لهذه اللوحة أي زينة. وكل الذين شاهدوا هذه اللوحة سيقدمون التهنئة لهؤلاء الفنانين الذين صمموا

هذه اللوحة، ويمكن ان نسميها لوحة الشرق. انها فعلا تحفة شرقية قدمهاهؤلاء الفنانون غاية في الابداعوالجمال. ويمكنني ان اقول ان الفنان قدم لنا النار ولم يكن لها وهج الا من اللؤلؤ والجوهر وهنا يبرز امامنا نمطا جديدا قدموه لنا مثل ما قدموا الهلال والشمس والسماء والبحر. لقد قدموا لنا والنار لها وهج، ووهج النار كاللؤلؤ. من هذه الانماط يثبت لنا الفنان المسلم انه لا يخرج عن الاصالة والانتماء، اهم ما في هذه اللوحة هو ذاك الترتيب والتناسق في تمازج الرسم مع اللون لكن هذا الترتيب ظهر وكأنه له ايقاع مع اللون الزهري. ولهذا لم يفسد اللوحة ذاك النمط الذي لم يظهر في لوحات اخرى. من خلال نظرة سطحية الى هذه اللوحة نشعر انها صممت لتقدم الانارة والضوء لانها وضعت في الاروقة الداخلية في الصخرة.

كان الفنان هنا كريما حيث بذر الجوهر في موقع اللوحة وهذا البذر كان يمثل قاعدة عدم الخرق بالاسراف. ولهذا بقيت هذه اللوحة مع غيرها من اللوحات تشكل اسلوبا فريدا. نقرأ منه زيادة في الوصول الى خلاصة الفن في الزخرفة والرسم. فصوص الجوهر واللؤلؤ كانت موضوعا بارزا في ساق الشجرة ايضا كما شرحنا حول الزخرفة بام اللؤلؤ فقد ظهرت تلك الزخرفة من خلال خط مقلم على رقبة القرن.

هنا يتحتم علينا ان نسأل سؤالا هاما.

لماذا زاد الفنان هذه اللوحة في وضع العلو والارتفاع؟ ولماذا وجعلها كنقطة فصل بين الدعمات والاقواس العليا والاروقة؟

لهذا العمل ظاهرة اعتمدها الفنان بحيث انه اراد ان يقدم (لب فنه) وكأنه قمة. ووضعه في الجزء العلوي له تعبير وكأنه القلب بالنسبة للوحة.

وعندما وضعها في الاعلى اختار لها ترتيب نجده وقد ابرزها وكأنها خط مستقيم لا يخرج عن اطار اللوحة، وقدم ام اللؤلؤ كمصطلح اعتيادي تمثل في ان كل من الجوهر واللؤلؤ يجب ان يكون له خاضنة. حيث أبرزهذه الحاضنة في الاماكن المرتفعة في البناء.

لكن الحاضنة برزت على شجرة فاكهة. او على شريط ورد على الاوراق او على فرع من شجرة الكرمة. ايضا نجد زخرف الساق بتلك الفصوص الجوهرية واللؤلؤية. وكشيء يمكن ان نقول انه جعله خاتمة للوحة.

العقيدة الاسلامية عقيدة ايجابية فعالة خصبة تعرف الانسان فردا او جماعة للعمل وفق ما يطلبه الله الخالق للكون والحياه فقد انتجت حضارة علمية وتجارية وزراعية وعمرت العالم بعد ان كان شفا الانهيار والخراب وارتقت بالانسانية الى مراتب لم تحلم بها البشرية من قبل.تعتبر العقيدة الانسان مستخلفاً على هذه الارض ليؤدي اعمالا تستمر بها الحياة الصالحة وفق نظام الهي مرسوم. فالعقيدة الاسلامية هي اساس الاول للنظام الاسلامي سواء أكان نظاما سياسيا او اقتصاديا او اجتماعيا.

الاسطورة الالحادية اخترعت مذاهب وفلسفات استباحت اخضاع الفرد البشري وسلبت حريته واستبدت به ونقلته من العلم العام الى العلم الناقص، والغرور العقلي او الجمود في العلم الذي تمثل في الاغراق في الشهوات والافراط بالملذات واشباع الغرائز والاستبداد المطلق الذي اله الفرد او النظام.

عرف اليونان حاجة البشر وقالوا عنها انها مراحل الحياة الاولى التي تحتاج الى تعاليم العالم الغيبي غير المحسوس الذي هو نوعا من الشعور والمعرفة. ولكن لم يتذوقه غير اولئك الالهة الذين وحدهم من مر بالتجربة التي يتفوق قدرة وطاقة العامة.

قال الرومان في مدرستهم الجمالية التي برزت في نقوشهم ورسوماتهم ومبانيهم من خلال الانماط، ان المادية نوع من الخواطر النفسية والالهامات الفكرية وهي ايضا الاتصال بالقدرة التي هي وراء هذا الكون لانها هي التي تسخره وتسيره وتدبره لهذا كانت الطبيعة عندهم حادثة مجهولة وبعيدة عن المألوف اما البيزنطيون فقالوا من خلال الزخرفة الموهبة الروحية ليست مقصورة على عامة الناس لانها تحتاج الى الكشف الروحي او التجربة الروحي او التجربة الروحية وهذه لا تظهر الا مع اولئك الذين اتاهم الرب الموهبة والقدرة.

عرف الفنان المسلم من خلال زخرفة قبة الصخرة العقل الانساني عن طريق ما قدمته الحواسله والتي هي الاته وادواته. وقال لنا من خلال هذه اللوحات التي نقرأها تباعا انها المحيط الذي يعيش فيه الانسان.

وقدمت الحضارة فكرتها بواسطة الانسان ذاته حيث قالت انه استطاع ان ينمو ويرتقي وانه خلال عصور طويلة كان يعرف عن الكون الذي يحيط به. لكن فنان قبة الصخرة قدم لنا الصورة التي كونها العقل البشري عن الكون وذلك لان العلم الذي هو نتيجة تجارب العقل واستنباطاته أيضا هو لم يقدم الحوادث التي تحيط بها الحواس بطريق مباشر او غير مباشر، ولكنه هنا تعامل

مع قدرة الحواس التي هي قدرة العقل التي تقف عند حد لا يتجاوزه ان هذه اللوحات قدمت اسس فنية كانت بمثابة علاقة ربطت بين الابداع والعقل البشري الذي من خلاله قدمه هذا الفنان وصهر النبات والزهر والشجر وكأنها اطفال تحبو على الارض ومن خلال هذه اللوحات استثمر هذا الفنان الطبيعة استثمارا جديا حيث صورها وكأنها ليست رواتب الخرافة ولا هي الخوف الذي كانت الحضارات السابقة تصورها به لانهم قالوا الطبيعة هي الخوف وهي الشيء الذي يجب ان نخضع له لهذا اني اقدم هذا البحث بعد ان قرأت ما قدمه (بريشم) من تحليل ومقارنة هذه الفسيفساء وقد جعلها نمط منقول عن انماط حضارية اخرى لهذا اردت ان اقدم تعرفة لتراثنا من خلال تعرفنا عليه وتعريفنا به ليس واجبا فحسب ولكنه قبل هذا وبعده واجب عقائدي انساني حضاري ذلك بان التراث ليس ملكا لاحد وانما هو ملك للانسان التي تنتسب اليها. ولهذا اردت ان يتعرف القارىء العربي على هذا التراث كي يحدد علاقته مع هذا التراث الذي كان ولا زال القاعدة التي عرفتنا بالحضارة وعرفت الحضارة بنا.

لهذا كان اسلوب العمل الفني قائم على ان الاعتقاد مبني على الحاجة والعمل معا، وان الافكار التي نصدقها هي الافكار الناجحة والافكار التي نكذبها هي الافكار الفاشلة ولهذا كان عند اولئك الفنانين قاعدة هي العمل ميزان الاعتقاد يتغذى بالعمل والحياة. واعتمادا على قراءة معمقة لهذه اللوحات الجميلة والناطقة والمعبرة عن مفهوم هذه الامة للتاريخ، اقول ان التاريخ علما فوق الرواية وهو غني بابحاثه وبهؤلاء العلماء، وهو العلم الباحث عن سير الامم في صمودها وهبوطها، وطبائع الحوادث العظيمة وخواصها وهذا ما وجدناه بتلك الانماط

المتعددة والتي ناقضت التاريخ وقالت له سجل لي هذه السيرة واجعلها وقفا شرعيا لهذه الامة حتى اذا اردت ان تكتب التاريخ مرة ثانية ستجدني الاداة المؤهلة لهذه الكتابة. وستكون الامة من خلالها تفكيرها ونظرتها في ملكوت الكون هي الامة التي تحترم العقل وترفع من شأنه وهي الامة التي تنزع الخرافة والاوهام، الامة التي ترفع شأن الانسان من حيث فطرته وتعتبره ليس مسؤولا عن عمله.

لقد هذب الاسلام هؤلاء الفنانين، لانه يأخذ الكائن البشري بواقعه الذي هو عليه يعرف حدود طاقاته ويعرف مطالبه وضروراته. ولهذا كان مزية هؤلاء الفنانين الاستعداد الدائم للصعود، الاستعداد لان يتفوق على نفسه ويرتفع على الواقع ليبلغ المنال وهكذا قدم لنا الفنان هذه اللوحات من خلال الرسم والتصميم والزخرفة فلو حاولنا ان نطرح فكرة بين نمط الفسيفساء الاموية ونمط منبر نور الدين نجد بين النمطين فترة تاريخية ليست متقاربة لكن الابداع هو ابداع فكل من الفسيفساء والمنبر لا يزالان ولغاية اليوم حدثان سجلهما التاريخ وتعاملت معهما الحضارة ورسمت لهما معالم في لوحات التراث.

كانت لوحات الحضارة اليونانية والرومانية تدل على ان الانسان الفنان قد فتن بعقله اذ استطاع من خلال لوحاته ان يميز بين الاشياء ويدرك خصائصها، لكنه لم يخرج عن قاعدة الاداة التي وجد نفسه محاطا بها في جميع اعماله. والتي سعى من خلالها ان بدد طاقته العقلية وراء الغيبيات التي لا سبيل للعقل البشري ان يحكم فيها.

ومن هنا نأخذ على اولئك الذين لا يزالون يقولون عن الفنان المسلم انه تعامل مع الغيبيات الحضارية واعني المادية باسلوب روماني يوناني بيزنطي، كل

هذا لانهم سبقوه في نمط التراث لكنه قدم نواميس الكون من خلال لوحاته التي بطابعها تقبل العقل و تتعامل مع الدقة والتنظيم ولهذا قدم لنا النظر والتأمل كان غاية وهذه الغاية هي ان نأخذ من الطبيعة ولا نجسد الكائن البشري، لان الله خلقه في احسن تقويم.

وكما قلنا فان خاتمة اللوحة كانت بذاك اللون الذهبي اللؤلؤ لكن في هذه اللوحة قدمه وكأنه متدلي، ايضا قدم هذه الزخرفة من خلال جسم الاوعية.

لكن كيف كسرت الالوان القاعدة. الحقيقة اننا نتحدث عن قاعدة فريدة حيث نجد الفنان قد لون الفصوص الجوهرية باللون الازرق، والاحمر، والاخضر، والاصفر، هذا ما يخص الالوان أما الاشكال الهندسية التي استخدمها فهي الشكل البيضاوي والمستطيل والمربع وقائم الزوايا. ولكن حدد للاطار لون من الذهب من خلال هذه الدقة وهذه الاصالة قال لنا هذا الفنان هنا يسكن حجر كبير من الحجارة الكريمة ولكن كيف تداخل كل من كانت له اهتمام بهذه الفسيفساء وقدم دراسة عنها ليرى ما قالوا عن هذه اللوحة يقول بريشم ان هذه الفصوص ظهرت على لباس امرأة بيزنطية كانت مرسومة على الفسيفساء في (سانتا ماريا ماجوري) في روما وهي مؤرخة في القرن الخامس ميلادي أيضا في (سنتانوفو) في رفينا.

و تظهر على العقد الذي تلبسه العذراء، وهي مؤرخة في القرن السادس ميلادي لكن ردنا على هذا التحليل يأتي من النمط ذاته، اذ ان الجوهر هو الجوهر والزخرفة التي قدمها البيزنطيون على لباس المرأة او العقد الذي مع صور العذراء

هو نوع من العقل في الحلي والابداع فالصائغ الذي يخرج جوهره من حجر كريم ويقدمه بواسطة حلقة او عقد او نمط حلي هو غير ذلك الذي يصمم اللوحة ثم يزخرفها ويتعامل مع ارضيتها والوانها ويختار الموضوع التي سيعالجه من خلال هذه اللوحة لكي نرى اللوحة التي ظهرت بها المرأة البيزنطية على فسيفساء سانتا ماريا في روما نجد الزخرفة ظهرت بنوع من الجوهر والذي يمثل بالرباط وبالتناظر بالعصبة. حتى الفنان البيزنطي قد استخدم اسلوب كنز (جرزار) الذي قدم به هذا الكنز من خلال اسلوبين وهو محمول من جهتين وبالتناظر قدم الفنان الروماني هذا النمط من خلال عقد وجعل حدود الزخرفة في مقدمة العقد، حتى ان بعض العقود التي ظهرت في الزخارف كانت خالية من الفصوص.

اذن لا يمكن ان نربط بين النمط الذي تقدمه الفنان المسلم من خلال اسلوبين احدهما معلق والاخر متدلي وكان من الفصوص الجوهرية فقط وبين اسلوب الكنز الذي قدم بشكل محمول من جهتين او النمط الروماني الذي ظهر في احد العقود.

كل هذا احد الاسباب التي جعلتني اراجع تلك الانماط وتحليلها من خلال اللوحة والمقارنة، لان المقارنة هي الاسلوب العلمي الذي يعتمده الاثري، لكي يوضح موقفه الفني من هذه اللوحة. نجد من خلال الرسومات التي عرضناها في موقع سابق من هذا البحث ان هذه الرسومات تمثل ما هو قائم في قبة الصخرة لكن ايضا تمت مداخلة حول فن العقد في كل من النمط الروماني والبيزنطي والاسلامي، نجد ان بريشم ينسب زخرفة العقد في قبة الصخرة بانه نمط منقول عن ملابس الحرس الخاص للجوستنيان ايضا يقول انه موجود في

فسيفساء (سان فيتال) فيي رفينا ايضا يتحدث بريشم وجدت في فسيفساء (سيرجس) في (سالينوك) لكني اقول ان هذه اللوحات التي تحدث عنها بريشم ظهرت في مواقع غير قائمة على انماط مستقلة بل ظهرت كنوع من العقود تلبسها النساء من اجل الزينة وهذه العقود ظهرت على زخرفة في القرن السادس وبخاصة على لوحة من العاج نسي بريشم ان يتحدث عنها وهذه اللوحة معروضة في كتلوج متحف فلورنسا ايضا تزامنت داخل اللوحة من خلال اللفتة المعبرة عن ما قدم من خلال الزينة ولك تقدم كنمط مستقل يتحدث عن ذاته ويعبر عن مضمون اللوحة الجمالية الفنان المسلم قدك ههذ اللوحات وزخرفها بالجوهر ولم يدخل عليها أي نوع اخر من الانماط بل اظهرها في الجزء الداخلي.

وهنا قدمها الفنان على الدعمات ايضا خصها بفصوص ذات قيمة مادية وفنية وجعلها غنية في الموضوع ونجده يظهرها على ارضية نيليه وهنا ايضا يجعلها تخرج من السلسلة والتي هي فضية مطعمة بالذهب ويلاجظ أن صقل هذه الفصوص كان من اجمل ما ظهر في جميع الزخارف وهنا قدم لمحة فنية مهمة جعل ما بين الذهب والفضة اللؤلؤ ومن واقع هذه الزخرفة يمكننا ان نقول انه زخرف بكل انواع الجماليات لهذا نجد ان الفنان المسلم قدم لنا النمط من خلال الشكل الهندسي واعني تصميم ثم زخرفة ثم تلوين من هنا فقد قدم القرص الذي زخرفه اللؤلؤ. المثلي زخرفة بالذهب، الهلال زخرفه بالفضة، وهذه هي الثلاثة انماط التي قدمها منفصلة عن بعضها ولم يجمع بينها في اللوحة واخر هذه الانماط قدمه لنا على الدوام بالشكل المثني ايضا هذا الفنان قدم الوصل بين اللؤلؤ والجوهر لكن كيف ربط بين هذين الصنفين هو ربط بينهما بطرق عده. منها من خلال الرباط

والعصبه، لكنه قدم هذا باسلوب فريد اذ جعل هذا الشكل المثني وكأنه معلقا على سلسلة قصيرة. وبطريقة اخرى نجد اسلوب التعليق الذي ظهر في المثلث حيث اظهره وكأنه غير معلق الا من خلال الشكل ذاته وهنا قدم التعليق من اربع اشكال ذهبيه اظهرها وكأنها قائمة على خط بين زاويتين متقابلتين. ايضا قدم الزخرفة الذهبيه من خلال الشكل المكعب واظهرها وكأنها جزء من طرفي الدعمه. وهذا الجزء قدمه من خلال شكل اخر وهو الطوق والقبه. لكن لم نجد ترابط بين الطوق الروماني والقبة الرومانية، والطوق الاموي والقبة الرومانية والطوق الاموي والقبة الاموية، الا بالاسم. كانت الزخرفة في اللوحات احيانا تخرج وتنتشر خارج الاطار وهنا قدمها لنا الفنان من خلال نبتة الياسمين ونجد انه احاطها بنقطة تظهر وكأنها اكليل صغير او سلسلة وردية وزهرية من الياسمين ولهذه السلسلة طرفين من الخلف وقدمها باللون الذهبي ونرمز اليها برقم (٥) الذي نجد على هذه الرسمة جميع التفاصيل التي تحدثنا عنها. من خلال هذه الرسمة والتي اعتبرها مهمة حيث نجد فيها تفاصيل كثيرة. في نقطة الربط بين الذهب والجوهر والتي ذكرناها نجد تلك العصبة والتي يظهر انها ظهرت كالتاج. لكن قدم لنا نمط المسبحة من خلال طرفين غير متساويين يظهران في نهاية ذلك الشريط الذي قدمه لنا باللون الفضي وهذا الشريط يناقض ذلك الشريط الذي ظهر في الفسيفساء الرومانية في رفينا ايضا يخالف الاشرطة التي ظهرت على القطع النقدية الفارسية في ساسانيا. قدم الفنان المسلم هذا الشريط كرمز وكناية لانه يحفظ المسبحة التي قدمها لنا من خلال النمط.

فلو تعاملنا مع الانماط الحضارية التي قدمت لنا الزخارف نجد انها لم تعرف الا في العصر الكلاسيكي أي اليوناني والروماني والبيزنطي. لكن في هذا العصر قدمت الانماط الحضارية على مواقع مثل الابنية والحلي والمعابج والمواقع الجمالية التي احتضنت الحضارة رموزها وكنايتها لكن ما ظهر قبل العصر الكلاسيكي من انماط الزخرفة كان يدل على زخرفة فردية تمثلت في تاجات الملوك والبستهم او في بضع العقود والقطع النادرة.

ولهذا لم تكن منتشرة كنمط حضاري في المدن الكثيرة لكن الفنان المسلم قدم لنا زخرفة جديدة لنمط لم يظهر في الشكل الهندسي ولا في اللوحة الواحدة والمنفردة، لم يقدم الفنان الاموي الزخرفة من خلال اللوحة التي لا توازي اللوحة الاخرى، ولكنه قدمها بشكل هندسي لم ينحصر في نمط معين بل جعلها معبرة عن الطبيعة والطرح القادم حول كل من الاجنحة والكتف.

احلت العقيدة الاسلامية العقل الانساني في المنزلة التي تليق به بعد ان تجاوز مراحل نموه الاولى وأخذ يسير في مرحلة النضج والارتقاء فجاءت طريقة الخطاب وعرض الحقائق والعقائد في هذه مناسبة لهذه المرحلة من ارتقاء العقل، التي من علاماتها التأمل والنظر والتفكير في افاق الكون وايات الله كما جاءت احكامها، كانت مشيرة الى الاسباب والعلل والنتائج في انسجام مع الفطرة الطبيعية السليمة. وهذا هو الابداع الذي قدمه لنا الفنان الاموي من خلال زخرفته المتنوعة والمنوعة.

الرسالة التي اراد الله ان تكون حاسمة وفاتحة لعهد جديد في تاريخ البشرية تلتقي فيها الشعوب وتنفتح العقول، وتعمل الايدي، وتسمو الروح، وتنظم

المجتمعات فوق ارض القدس الأرض بـدأ بهـا الرسـول الكـريم اولى ايـا الله. عرفنا بها بالمسجد الاقصى وعرفنا منها ان ما حوله مباركا وعرفنـا مـن المباركـة الفرائض. ورسمنا للمجد عنوان هو ارض امانة في اعناقنا لا نفرط بهـا نحفـظ منها الود وناكل من خيراتها ونحافظ على قدسيتها. ومن اجل هذا تبقى الامانة بين ايدينا صفة من صفات هذه الامة التي قبلت بالامانة.

من ارض القدس التي هي صحة الفطـرة وفيهـا سـلامة الطبـع وعـلى ارضـها تفتقت المواهب العقلية والروحية ومن هذه المواهب نقرأ تلـك اللوحـات الخالـدة التي صممها ورسمها وزخرفها فنان العقل والـروح وتعامـل مـع الطبيعـة، لانهـا الوحي الذي استلهم منها الانماط والتعابير وقدمها من خلال المدلول والاستدراك. واني اذ اقدم في كل حلقة من هذه الحلقات مداخلات حول معرفـة الحـضارة عـن انماطها لكي اعيد الى كل لوحة من هذه اللوحات التي هي في قبة الصخرة اصـالتها وانفي عنها تهمة النقل او الربط مع لوحة اخرى من تلك الحضارات.

قال اليونان الغريزه فوق الذكاء، لانهم كانوا يؤمنون بان الحدس هو الغريزه التي اصبحت منزهه عن المنفعه، واعيه لذاتها قـادرة عـلى التفكـير بموضـوعها وعلى النمو بصورة لا تحديد فيها.

وتمثل ذلك بتلك الالهة التي لها تجارب كثيرة ومنها يتعلم الفنان الموهبـة ونحـن نقول حول هذا التعريف اذا كان الحدس يتجاوز الذكاء فانه لن يـسمو الى الدرجـة التي توصف بالابداع واذ وصل اليها فانه لن يصل اليها الا بالذكاء ولهـذا قـال لنـا الفنان المسلم الحدس بدون الذكاء يظل على شكل من اشكال الغريزه.

لكن الرومان في تجربتهم العسكرية واعتمادهم عليها قدموا لنا لوحاتهم وكأنها فكر انساني يمدد ذاته الى الدرجة التي يتطابق فيها مع قسم من الواقع. وقالوا ان الجهد يتسع بازدياد بدلا من ان يضيق بسبب الواقع.

لكن الفنان البيزنطي قدم لنا عددا كبيرا من لوحاته عالج بها اسلوبان قدم الناحية العقلية منفصلة عن الارادية وعالجها بالناحية الوجدانية. ويحق لنا القول انه ربط العقائد الدينية بالذوق والوجدان. ولهذا قدم لنا عوامل السرور والالم والخوف والرغبة، وهذه هي العوامل الاساسية الموجودة خلف كل اعتقاد نفسي.

لكن كيف سنقبل الرأي القائل ان الفنان المسلم قلد النمط وهو اصلا في مفهومه يتعارض مع هذه التعريفات للزخرفة والرسومات لانه ربط بين الحدس والقدقة، والحدس والوضوح ثم قدم من خلال فسيفساء قبة الصخرة مفهوما جديدا وهو ان الحدث شعور موسع. ايضا قال لنا ان الوجدان عامل من العوامل المسؤولة عن تكوين العقيدة لا الوسيلة الوحيدة لتكوينها. كما تقول الحضارات الاخرى اذا عجزت الحضارة المادية السابقة عن ادراك الروح وقد اسقطتها من الحساب. وقدمت انماط حسب هذه المفاهيم كل ما لا تراه الحواس في نظرهم فهو غير موجود. والروح لا ترى بالحواس فهي اذن شيء ليس له وجود ولهذا فهدا للفنان مفاهيمه مختلفة عن مفاهيم اولئك الذين قالوا الروح طاقة مجهولة، مبهمة، غامضة، محجوبة عن الادراك حيث قدم لنا الفنان الاموي (التعرف) وهو الادراك وقدم لنا انماطه عن الشمس والقمر والافلاك ولم يقدم لنا قاعدة تفسر الروح لانه قال عنها انها الطاقة التي يتصل بها الانسان بالمجهول، أي بالغيب المحجوب عن الحواس.

اعتنى الاسلام بتربية الروح لانه دين الفطرة، ولهذا كانت اللوحات تعبر عن الطاقة الروحية في الانسان لانها اكبر طاقاته، واعظمها، واشدها اتصالا بحقائق الوجود. ومن هذا المنطلق يمكن القول ان طاقة الجسم محدودة بكيانه المادي وبما تدركه الحواس. وطاقة العقل اكثر طلاقة، ولكنها محدودة بما يعقل محدودة بالزمان والمكان، بالبدء والنهاية.

تمثل لوحات قبة الصخرة الحياة الثابتة في الشطأة الصغيرة التي تفتح الارض فتتشقق عن ورق اخضر صغير جميل. وهي الحياة المنبقة في تضاعيف الكون الذي قدمه الفنان وكأنه طاقات حية متحركة على الدوام هذا برز من خلال النظام المهل في روعته والخاص بالاشجار والثمار والطبيعة، المذهل في دقته حيث صور الواقع بذلك الذي يسير عليه الكون كله. وقدم الزمن وكأنه ذات تفهم حقيقة الكون وهذا الزمن هو طريق للادراك للمعرفة التي هي الصلة الدائمة بين الانسان والله لكن يبقى امامنا سؤالا هاما وهو كيف استخدم الفنان الطبيعة في لوحات قبة الصخرة.

هو استخدمها في ايقاظ الحس، واحيائها داخل النفس، الى حد استخدام تشبيهات من الطبيعة الحية لتمثيل المواقف النفسية والاجتماعية.

تعالج الفنون احيانا مثل هذه الامور، التي تلفت نظر الناس الى جمال الطبيعة وروعتها، وفتح الحس الفني الذي يقدمها وكأنها احساس جديد متحرك وانا هنا لا احتاج الى نقل الشواهد الكثيرة لكني بدأت دراسة شاقة وتحتاج مني ان اقدم الجديد. وهذا الجديد هو القراءة الفنية والتحليل العلمي والادراك الديني.

لاننا لم نجد تحليلا اعتمد اللوحة ذاتها. بل ما قدم هو مقارنـة بـين هـذا الـنمط الموجود في الصخرة ومن ثم من اين نقله الفنان المسلم بهذا ظهرت هذه الانماط وكأنها انماط اسلامية وهذا غير صحيح، لان الكرسي يبقى الكرسي ولكن كـل فنان يقدم الكرسي باسلوب خاص به وبطريقة فنية مختلفة عن مـا قدمـه غـيره. هذه المدرسة الفنية التي لها مذهب واحد وهـو ان تـرى ايـات الله في كـل شيء حولك. في الدقيق والكبير في الجماد الحـي. في النبتـة والجـرة الناميـة في الزهـرة الاريجة بديعة الالوان.

في كتاب ارسطو (الروح) قدم الروح وكأنها النوم، والموت، والميلاد، والحياة. لكن سقراط قدم مقارنة بين فهم الفلسفة الى الروح وهذا يمثل بين الانسان وهو حي وبينه وهو ميت لكن افلاطون قال الروح هي خروج التنفس من الفم. ولهذا قدم لنا اليونان تعريف للروح وكأنها النفس و تداولتها الحضارة بهاتين الكلمتين بان الروح هي الهواء و تشبه نسمة ريح. وهذا ما عالجه ابن سيناء في كتابه هدية الرئيس للامير. وسوف تعالج بحلقة من الحلقات كيف قدم الاغريق الاسطورة وكيف تعامل معها العلم الحديث لهذا فقد هذب هذه الاسلام النفس وقدم لهـا قاهدة تقول: الاحداث بيد الله، والنتائج بيد الله، والاعمار بيد الله. وقال لنا ان قبة الصخرة عبرت الأحداث عنها من خلال ما سمت به الامة في التاريخ هذه الامة التي انتشرت في رقاع الارض ورقاع التاريخ.

ظهرت زخرفة الأجنحة في رسومات الحضارة تقدمها من خلال الرسومات من رقم (١ لغاية رقم ٧) اهم ما في هذه الاجنحة والتي نعتبرها مـستطلع نـادر تلك التفاصيل الكثيرة والمهمة التي ظهرت حسب الرسمة رقم (٢) ظهرهذا و

كأنه قائم على ارضية نيلية البواعث الفنية قدمها لنا الفنان وكأنها عينة ذاتية معبرة بزخرفتها الفنية التي تمثل بواعث الفن الاسلامي المتقدم هذه الاجنحة قدمها الفنان باطار زوجي وظهرت وكأنها محاطة بهلال. موضوعية هذه الاجنحة والتي ظهرت في الصخرة تختلف عن تلك التي ظهرت في الحضارات الاخرى. الرئيس زخرف باللؤلؤ والاربطة والغصبات ونقاط اخرى رسمت وكأنها تعبر عن واقع داخلي لتلك الاجنحة لان هذه الاجنحة ظهرت بشكل منفرد ومفتوح.

ظهر رمز وكناية الجناح ظهرت على تاك ملك ساسانيا ايضا هذه الاجنحة ظهرت على قطع نقدية فارسية تعود الى القرن الخامس والسادس ميلادي. لكن هذه الاجنحة لم تظهر على الفسيفساء الا في قبة. وبرزت هذه الاجنحة وظهرت في تارج مملكة ساسانيا وقد تم زخرفتها في الجوهر الذي ظهر في العصبة التي تم تجسيدها بدت كرباط ايضا تم زخرفة وسط التاج بالذهب وظهرالذهب بشكل ابزيم قد غطى القسم العلوي والسفلي من التاج وبعد تحليل ما ظهر على التاج وعلى القطع النقدية وجدنا انه مطابق للواقع الذي تمثل في كل من التاج والقطع النقدية. وكانت العملة مطبوعة باسم الكسرى (بيروز) ولكن التاج الذي ظهر على العملة كان شعارا للدولة الفارسية.

لكن لم نجد أي ترابط بين تلك الاجنحة والتي برزت في الزخارف الفارسية و التي ظهرت في قبة الصخرة ايضا وجدنا صور وتماثيل وتلك الاجنحة في الرسومات اليونانية وبخاصة على عدد غير قليل من القطع النقدية اليونانية. زخرفة هذه الاجنحة في قبة الصخرة تمازجت مع رسومات الهلال التي شرحنا

زخرخرفتها في موقع سابق، وهي ظهرت على الاقواس العليا و صحن قبة الصخرة. ويمكننا القول ان فنان قبة الصخرة قد زخرفها بابداع ما في الزخرفة من فن الحقيقة التي استوجبت واستحقت ان تذكر هو ما قدمه العالم الالماني (شرزاي جوسكي) حيث انه ادعى بان هذه الزخرفة هي فارسية التاثير وهذا الفنان لم يكن راقيا في زخرفة هذا النمط نقل الرقي عن النمط الفارسي. من هنا قدمنا تلك الرسومات لتكون قاعدة للرصد ومن خلالها راعينا معالجة الادعاء كما عملنا مع انماط اخرى، هذه الحالات كما قلنا مرت بها الامة في حقبات تاريخية اعتمدت فيها على مصادر غير عربية لقراءة مخطوطاتها التي تخص كل من الصخرة والمسجد والقدس بشكل عام.

ايضا هؤلاء الباحثين هم الذين قرأوا هذه الانماط وحللوا رسوماتها حسب فهمهم للانماط ونحن هنا نحلل المعطيات التي من خلالها نقدم توضيحا بهذه المداخلات. لو حاولنا ان نجد العلاقة المغلقة بين الجزء العلوي الذي زخرفه المسلمون في قبة الصخرة وتلك التي التي ظهرت على تاج ملك ساسانيا والقطعة النقدية الفارسية نجد اننا غير متفقين مع (جوسكي) بان هذه الزخرفة فارسية خالصة لكن ايضا بريشم يقول انها تعود الى عصور قديمة قبل العصر الفارسي المتاخر ونحن قلنا انها ظهرت على انماط يونانية ورومانية بداية من القرن الخامس قبل الميلاد.

الفنان في الحضارة هو فنان تعامل مع الانماط التي كان يهتم بعرضها الى زبائنه لان الزخرفة كانت مهنة.

كان من خلالها يعرض هذه الانماط على من يريد زخرفة قصره او الفيلا الخاصة به لكن الابتكار الذي برز في قبة الصخرة هو ان الزخرفة عبرت عن واقع محسوس حيث تلاقت البواعث الفنية مع العقيدة ايضا كان هناك تجانس مع هذه الزخارف بالموضوعية وهذه الموضوعية هي الطبيعة. لو حاولنا مقارنة ما ظهر على الرسمة (١) وهي تمثل الرسمة الفارسية للاجنحة اما الرسمة رقم (٢) فهي التي قدمها لنا الفنان المسلم في قبة الصخرة. نجد انه لا تلاقي بين النمطين من حيث الرسم والزخرفة. ايضا في الرسمة رقم (٣) والتي تخص التاج للملك ساسانيا لم نجد أي تلاقي.

لكن ربما الانماط الحضارية تتلاقى ولكني لم اجد أي تعليق او مداخلة حول نقل البيزنطيين عن الرومان بل وجدنا ان تلك الانماط قرأت وحللت بدون أي نقد او تحليل لهذا النمط الذي كان يخص حضارة اخرى. لكن لوحات قبة الصخرة قدموا لها المقارنة فقط واظهروها وكأنها منقولة عن ماقبلها. اللوحة التي تخص الاجنحة زخرفها الفنان المسلم واظهروا الفسيفساء الصحن. هذه اللوحة لها بعد كبير في عالم الاثار. البعد الاول برز لاختياره المكان الذي سيثبت عليه هذه اللوحة ويظهر هذا البعد وكأنه لا علاقة بين النمط الساساني والاسمي - راجعا لرسومات (١،٢،٣) البعد الثاني الرسومات الفارسية ظهرت على القطع النقدية وفي غير نمط مزخرف وظهرت كشعار للدولة. البعد الثالث لم تقدم كنمط فسيفساء بل قدمت على التاج الخاص بالملك لكن الفنان المسلم كرر هذه الرسومات وقدمها باساليب مختلفة وهذا يظهر بالرسمات رقم (٢) والرسمة رقم (٧) ايضا لم نجد أي تلاقي بين النمط الروماني والاسلامي.

يظهر النمط الروماني بالرسمة رقم (٤) والـرقم (٥) ورقـم ٤ يمثـل الـزي للبحرية الرومانية وقد وجد في مدينة بعلبك في لبنان. اما النمط في رقم ٥ فهـو يمثل لوحة "مثيرة كوتا" والتي وجدت في روما،وتم تغطية الأجنحة في الـنمط الساساني بكفة ميزان ولونت بكل من اللونين الأخضر والأحمر ونقطت باللؤلؤ ومن الوسـط تـم تثبيـت عـصبه وهـذه العـصبة زخرفـت وزينـت بـالجوهر. والاجنحة التي ظهرت في الصحن هي مطابقة للرسمة رقم ٧ فقد قدمت بشكل متكرر بلغ حوالي ٦٢ مرة وجميعها ظهرت في منطقة الصحن حقيقة لم نجـد أي تشابه بين هذه الزخارف وتلك التي تخص رقم ١ .

باسلوب نادر قدم لنا الفنان الاموي الريش الـذي يكـسو الاجنحـة وكانـه قاعدة فنية تليق ان توضع في صحن قبة الصخرة.

كانت تلك الرسومات التي تخص النخل والتي ظهرت على الدعمات عبـاره عن عينة ذاتية تجانست باسلوب مع تلك الاجنحة من حيث الالـوان لانـه بهـا استطاع ان يكسر قاعدة الالوان. قدم الفنان الريش بـاللون الازرق والاخـضر وباسلوب التبادل والتناوب مع الاطار الخـارجي لكنـه قدمـه بـاللون الـذهبي وأحيانا قدم الذهب في الداخل والازرق والاخضر في الخارج لكن هذا الريش كان مشابها للريش القام في الصحن وفي مبنى وقبة الصخرة .

البواعث الفنية واعني تلك التي في الصحن ظهـرت فقـط بـاللون الزهـري وهذا اللون لم يظهر في رسومات الحضارات الاخرى لكن بالنسبة لقطف الثمر الذي ظهر على النخل كان له لون ذهبي ايضا استخدم هذا اللون بتلك الخواتم

التي زخرفها بالجوهر ولكن دائرتها قدمها باللون الزهري وهذا يظهر بالرسمة رقم ٢ هنا يظهر بهذه اللوحة التاج مصحوبا بالهلال. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا تم تقديم التاج بجانب الهلال؟. لقد نسب الفنان التاج الى صفة وهي ليست شعارا لاحد الحكام او شعار للامة لان التاج الساساني قدم كشعار للدولة، لكن التاج على فسيفساء قبة الصخرة والذي هو مصحوب بالهلال فان التاج منسوب الى الجلالة وان الجلالة لله وحده وليست شعارا ولكن الهلال هو شعار الامة الاسلامية ولهذا قدم لنا الفنان المسلم التاج وكانه الصفة و الهلال كشعار للامة وهو جزء من الطبيعة التي يتعامل معها الانسان وهي اللوحة التي درسها فنان قبة الصخرة. ان الفعالية الروحية في الانسان هي ارقى فعالية واعلاها واقوها اثرا في الحياة، اذا بلغت غاية نموها واكتمالها وان ما وراء المادة والعلم المحسوس من قدرة الله المطلقة ومن بثق عنها من عوالم هي اوسع نطاقا واعلى مرتبة في الوجود والبقاء في هذا العالم المحسوس.

ان عباقرة الفكر والعلم والفن والسياسة والاقتصاد يعالجون من الانسان من نواحي مادي أي محددة او صفات جزئية متبدلة بالنسبة الى صفته الاصلية الثابتة السامية التي هي انسانية وروحية ووعية لمكانته من الوجود وهذا ما طرحه علينا فنان قبة الصخرة والمسجد الاقصى من خلال لوحاته المعبره المثيرة والهادفة.

يوجد في حياة البشر وتاريخ الحضارة ومذاهب الفلسفة الكثير من القصص والاساطير التي عالجت النواحي الاجتماعية وقدمت طروحات ابداعية ومن هذه القصص قدم فنانو الحضارة العديد من الرسومات والزخارف وانماط

الزينة لكن كلها كانت تعالج موضوع المعرفة المحدودة أي ما يتعلق بالقصة التي اصلا تعاملت الزخرفة والرسمة معها.

فنان قبة الصخرة فتح للعقل افاق وفسح مجال التفكير في كون وقدم الالتزام بالاخلاق على اساس الشعور العميق بالمسؤولية امام الله وهو بهذا كرر التزامه بالعقيدة الاسلامية التي هي مقبولة عقليا ولا تنافي العقل.

العقيدة الاسلامية ذات افق واسع بعكس العقائد الاخرى المحددة ضمن نطاق المادة او ضمن نطاق الروح؟

لان هذه العقيدة شملت المادة والروح واقرت بوجودهما.

قدم اليونان من خلال مفاهيم لوحات تتحدث عن طغيان الانسان على نفسه، حيث ابرزت لنا كيف كبت الانسان طاقة واخفى غيرها فمثلا كان يخفي طاقة الروح التي تحدثنا عنها بالحلقة السابقة وقدم لنا طاقة الجسم وطاقة العقل اما الرومان فقد قدموا لنا طغيان الانسان على نفسه من خلال المعنويات كانت ضرورية للرومان لانهم كانوا يريدونها لجيشهم الذي هو جيش الاقاليم لكن ابراز الجوانب المادية حقق لهم الانتاج المادي وهذا ما نلمسه في تلك الانماط المعمارية والابنية التي اقاموها في مدنهم الاقليمية والتي منحوها اسم مستعمرة رومانية.

ومن واقع ما قدمنا عن كل من الرومان واليونان يمكننا ان نستخلص ان الانسان من خلال تلك الحضارة كان سلبيا مع نفسه لانه اطلق لها عنان الشهوات وقدم لنا من خلال لوحاته انه يملك القوة الضابطة التي كان يضبط بها نوازع الشهوة لكن هل كان الفنان اليوناني والروماني سلبيا في تعرفة عرف العادات والتقاليد.

يمكنني القول نعم، الانماط الفنية في كلا الحضارتين كانت سلبية ازاء سطوة المجتمع حيث قدمت لنا لوحات تعبر عن جمود هذا المجتمع ايضا كان هناك في اللوحات بروز الى قوى مسيطرة عليه ولهذا برز في انماطهم الفنية الكيان الفردي.

اما البيزنطيون فقد قدموا لنا خصائص منهجية في فمنهم تمثلت سمات الانسان الصالح في ذات الوقت الواقعية المالية او المثالية الواقعية لكنهم اغفلوا الترابط بين الواقعية والمثالية وهذا ما لمسناه في كثير من اللوحات التي زخرفت بالفسيفساء او بالرسم او بالنحت فجميعها لها معنى يعبر عن المثالية.

الاسلام ياخذ الكائن البشري وواقعه الذي هو عليه واعني انه عرفنا لحدود طاقات الانسان وعرفنا بمطالبه وضروراته حيث انها جميعها تساير الفطرة في واقعها ولم يفرض عليها تكاليف ما ينوء به كاهل هذا الكائن البشري حتى لا يعجز عن ادائه ولهذا قدم الفنان الاموي لوحاته بعيدة عن الكائن البشري وهمومه وقدم لنا الطبيعة التي هي المصدر الذي يتعامل معه الانسان وتعاملت معها الحضارة السابقة.

الفنان الاموي لم يتعامل مع الكائن الحي لان هذا الكائن لا يتوقف استمراره على استمرار المؤثر ولهذا قدم لنا النبات والطبيعة لانه كان يريد ان يقدم لوحة متجانسة تفرق بين النظرة المادية الصرفة والنظرة غير المادية وهذا ما اكسبه الخبرة التي كانت تؤدي وادت الى زيادة كسب في الخبرة. حينما اكتب هذا البحث كان امامي مشكلة تتناول امرا مهما وهذا الامر اعتبرته تدعيما لمبدأ تحدثت عن المصادر بطريقة غير الواقع الذي كان قائما.

ومن هنا بحثت حتى اصل من خلال هذا البحث الى رؤيا متواضعة اطمح من خلالها ان اوفي بامانة البحث وصدق النية، اصل بها الى جواب كاف حول ما قدمته المراجع عن هذه الفسيفساء وانماطها.

الفنان من خلال لوحاته بنى قاعدة الايمان على التفكير والنظر في الكون، واحترام العقل والرفع من شأنه وابتعد عن التفكير الحضاري وحاول نزع الخرافات والاوهام من العقول وقال لنا من خلال اللوحة الانسان ليس مسؤولا الا عن عمله ولهذا كانت الموضوعية في اعمال الفنان هي العقيدة التي قدمها وكأنها زيادة في الطمانينة وهي المؤثر في النفس لان قوام هذه العقيدة الفكر والعاطفة ولهذا كانت غذاءه ففيها قدم لنا التأمل وقدم لنا القرب والرجي وهذه هي اصالة الطبيعة اللوحات التي هي قائمة على الاقواس العليا قدمت لنا مدلول النظام في الكون وهي وضحت ان الكون غاية ولهذا فنحن نسميها دليل الحكمة ايضا هي دليل العلم الذي يتصل بالقدرة والحكمة وقاعدة هذا الفنان تقول ان الله جل شأنه قد احاط بكل شيء علما.

ولهذا اعتمد هؤلاء المصممون على تجربة علمية مفادها الاجزاء تفنى وكل صغيرة وكبيرة اتى بها الانسان لا تضيع سدى.لكن هل قدم لنا الفنان نظرية علمية من خلال زخرفته فاني اقول نعم قدم الهلال والنجوم والمياه والارض وهذا له مدلول والمدلول هنا يعني التعبير الذي ظهر وكأنه يجسم حركة الارض ايضا رد على الذين اتهموه بالنقل بمدلول اخر الذي هو الفرق بين من نظر ومن رأى.. اما النظر فقدمه من خلال الامعان اما من رأى فقصد بها امعان في وجه الحقيقة

لان العقل عند المسلمين يحلق في العاطفة الدينية ولهذا قالوا ان العقل لا يصل الى ادراك اسرار الخليفة والكون الا من خلال تحليق العقل في العاطفة الدينية.

الذين قرأوا لوحات فسيفساء الصخرة قرأوها كما قلنا قراءة المقارنة لا قراءة النمط ولهذا اقدم قراءة النمط من خلال تحليل هذه العناصر الفنية والرموز الى مضامين فكرية عقلية علمية.

التي كما قلت جميعها مرتبطة بالعقيدة الاسلامية. ولهذا فاني اقول ان العقل البشري ما زال يتطوح في اودية البحث وما زال يهيم في مهامه التي ما زالت تسجل عجزاً عنده وتمثل هذا بالمشاكل التي عجز عن حلها. لكن العقل في نظر الدين محترم. لانه رفع من شأنه الى درجة حملت المجتهدين على اعتبار المصلحة اساسا للتشريع والعقل هو المحكم في البحث عن المصلحة لهذا لم يبحث فنان قبة الصخرة بالاخرة. لماذا لانها في مفهومه غير متناقطة للدنيا ولا هي متنافره معها بل هي متصلة بها ومنسجمة معها.

نقول اعتمادا على الزخارف التي خصت كل من الصحن والقبة. نقول ان الحضارة قدمت لنا انماطا للوحات فنية عبر من خلالها مصمموها على الشعارات والرموز الى كيانات اهتمت بها تلك الحضارات لكن من مدلول تلك الزخارف والرسومات نستطيع ان نميز ان لها مدلول واقعيا غير محسوس بل انها عالجت نمطا يدل على التعالي والانفرادية الاسطورية لهذا اراد الفنان المسلم ان يقدم اللوحة باسلوب عقائدي حيث نجده يقدم شعار الامة من خلال احد الظواهر الطبيعية وهو الهلال.

يمكن ان نرمز الى الصحن الذي يحمل القبة بانه سجلان. السجل الأول يمثل تلك المخطوطات المكتوبة على الفسيفساء، وهذا المخطوط هو كتابة اموية اما السجل الثاني فهو تلك الاجنحة التي ايضا نؤرخها امويا لانها تلازم الكتابة التي قدمناها بالحلقات السابقة ايضا هي تظهر بالجهة العليا من الاروقة اول هذه النماذج تم شرحها في الباب الأول اما الاخرى فهي تظهر في الزاوية الخارجية من واجهة الرواق نرمز اليها برقم "١" على هذه الزاوية يظهر امامنا نمطا الى خاتم يحتوي على فصوص من الجوهر وهو ايضا يظهر في اعلى نقطة ولكن ما جعله مرتفعا ذلك الريش المفرود على الاجنحة الت تحمله وهذا الريش وهو مطابق للاجنحة التي في الصحن يمكننا من خلال الزخرفة التي وجدت في الصحن من تأريخ ذلك البناء وذاك التركيب الذي تم على الصحن ومنقطته التي تعرضت الى عدة تغيرات في عصور مختلفة اهمها في العصر الصليبي حيث ادخلوا اليه كورنيشات حجرة ثم ما ادخله صلاح الدين على هذا الصحن بعد ان الغى الكورنيشات والكتابات التي عالجنا بحثها عندما قرأنا الصخرة كنمط هندسي معماري اما بخصوص الاجنحة ونمطها فقد كانت منتشرة في سوريا بشكل واسع وهذا ما نجده في تلك الاجنحة الزوجية التي ظهرت في قصر "الطوبة" حيث ظهرت تلك الاجنحة وكانه خاصرة ذات جانب الى شجرة الصنوبر وهذه الاجنحة غطت ذلك الشكل المخروطي الذي قدمه الفنان لكي يزخرفه بتلك الاجنحة. هذا القصر تم بناؤه في منتصف القرن الثامن ميلادي نمط اخر من هذه الاجنحة ظهر في مصر ايضا يمكن تأريخه الى العصر الاموي وكما اجرينا بالحلقة السابقة مقارنة بين نمط قبة الصخرة وتلك الزخارف الرومانية والتي حددناها وجدت في "بيرجحان" وهذه الرزخرفة هي

بيزنطية ولكنها كانت نمطا فخاريا وما وجد منه اجزاء، لكن هذه الزخارف لا تتلاقى مع تلك الساسانية التي تحدثوا عنها ولا حتى تتلاقى مع الزخارف الاسلامية التي تخص كل من الصحن والاروقة.

مع العودة الى الزخرفة بالجوهر نقوله بصراحة وبعد ان توسعت في دراسة انماط عده فاني اقول ان الانماط التي زخرفها اليونان والرومان والبيزنطيون الجوهر لم تقدم لنا نمطا فاخرا بهيا او ثمينا كتلك التي ظهرت في الاقواس العليا في قبة الصخرة حتى نثمن نمط وبخاصة الانماط التي زخرفت وزينت بالجواهر. نقدم مقارنه بسيطة بين ما في قبة الصخرة او تلك لجواهر التي عرفوها باسم "جلك" حيث هي الوحيدة التي اعتمدت على الزخرفة بالجوهر كاسلوب وان الساسانية التي هي "جلك " هي التي قدمت الجوهر من خلال ربطات او عصبات او الجوهر بارز على تاج الملك الذي كان الشعار للامة.

لكن اليونان والرومان قدموا زخارف الزينة وبالذهب ظهر ذلك في الاطواق الذهبية التي اهتم بها اليونان الرومان. نستطيع ان نقول ان الانماط الذهبية لم تكن على أي مستوى اذا قورنت بتلك التي ظهرت وهي تلمع وتتلألأ على جدران قبة الصخرة المشرفة. من خلال دراسة عميقة وطويلة. عملت على فرز ما في قبة الصخرة من انماط ان كانت معمارية او بنائية، او زخارف. كل هذا تم من اجل ان يتسنى لنا المداخلة مع ما قدمه اولج جاربر، جاربر وكل الذين ايدوه من المؤرخين العرب والكتاب الذين لم يقدموا دراساتهم عن ما قدمه جاربر من قراءة الى انماط الصخرة وكيف نسب هذه الانماط الى الحضارات الاخرى.

تحدث جاربر عن كل من داخل الصخرة من انماط، وخاصة تلك التي زخرفت بالجوهر مثل التيجان، العقود، الدروع والاساور. فقد قال جاربر ان

تلك الزخارف بانها صفة نسبت الى المسلمين الذين استعاروا من العالم المتدين الذين صدر هذه الانماط هم البيزنطيون والفرس.

كان بريشم اكثر دقة واكثر بحثا من جاربر. لأنه قارن بين نمط ونمط وقد حاول ان يتحدث عن المسلمين بانهم ملقوا هذه الانماط عن الحضارات الاخرى وانهم قد ادخلوا على هذه الانماط بعد التعديلات لكن جاربر قال ما قدمه المسلمون بالجوهر هو منقول عن ملابس السيد المسيح وقصر تلك الزينة التي البسها الرسام الى السيد المسيح من خلال رسم صورا له ايضا عن صور السدة العذراء والقديسين والقديسات. واضاف جاربر أن هذه الزخارف كانت من التخصص الديني الذي قدمه الفن البيزنطي كنمط قدسي.

وبعد دراسة مستفيضة مع الموديلات والانماط التي قدم بها السيد المسيح والسيدة العذراء والقديسين. وجميع ما يخص الفن الديني البيزنطي. لم أجد أي زخرفة بهذا اللمعان والذي هو حقيقي وذلك الفن في المادة التي تظهر في قبة الصخرة.

وكما قلنا فانه من حق أي كاتب أو باحث أن يبرز وجهة نظره حول تلك الأنماط. وبخاصة نحن نتعامل مع حرية التعبير عما قيل وسيقال عن هذه الزخارف. ولكن يبقى رأي آخر، يعتمد على ما طرحه الباحث حول النمط فان أصاب فسوف نحترم قول ورأيه وان اخطأ أو اعتمد الخطأ فمن الواجب أن نتداخل معه حول بحثه وتفسير لتلك الأنماط.

انظر ملحق الباب السابع صفحة رقم (٤٩٣)

الباب الثامن

مداخلة تحليلية بين القراءة المختلفة حول أنماط قبة الصخرة عبر ما طرحه علماء الاستشراق والقراءة الواقعية لهذه الأنماط

قال جاربر: أن هذه الأنماط هي رمز وكنية وهي القوة الدينية التي قدمها البيزنطيون وهي القداسة بذاتها.

وكل هذه المقومات موجودة في قبة الصخرة. وأضاف بوجودها في هذا الموقع نكون قد حققنا عصر القداسة. واعني هذه الصخرة المقدسة التي قدسها إبراهيم عندما أراد أن ينفذ الرؤيا بابنه اسحق. ومن كثرة ما تحدث به جاربر وجدت انه من الصعوبة مقاطعته أو متابعته لأنه اعتمد على الكثير من الخيال. وانه لم يقرأ الأنماط في الصخرة بأسلوب علمي ممنهج. ولكننا نقول لجاربر أن انتصار الإسلام في حينه هو الذي أعاد الصفة والنسب إلى هذه الأرض والمتمثلون في الإيمان.

قصد جاربر الصخرة، لأنه حلل وضع هذه الأنماط في بقعة معينة أو جزء معين والقصد من هذا التحليل إن زخارف الجوهر هي مواجهة للصخرة واعني الصخرة ذاتها التي أقيم عليها البناء لهذا نقول انه يوجد بالجوهر مماثلة لتلك التي هي بمواجهة الصخرة. وهذا برز في هذه الأروقة التي تطل على الجهة الخلفية للصخرة لهذا إذا كان للزخرفة التي قدمها المسلمون معنى فان لها مدلولين الأول

قدمت وكأنها خارطة تحدد مواقع أما المدلول الثاني فكان كي تمنع انعكاس ظل على هذه الأروقة التي تنتشر حول الصخرة بواسطة الشكل الدائري والذي قدمه لنا الأروقة ومع هذا يبقى للزمن دوره يخلد فيها التراث ويصنف الأعمال التي قدمتها الحضارة وسمت في المحبة وتعاملت مع الحق وصانت العهد ولم تفرق بين الأجناس وقالت لنا الأرض والوطن جزء من العقيدة واليت منها وعليها نقيم الصرح ونؤدي الفرائض. التي هي جزء من عقيدتنا الثابتة حول القدس وللقدس يبقى طريق نرسمه كما رسمته حضارتنا وتراثنا.

حينما عاش الإنسان في جو الإسلام وجو القرآن. فانه ينعم بحب الله، حتى وهو يخافه ويخشاه.

وكما قال عبد الملك إنها عجيبة من عجائب العقيدة ومن خلال ظل العقيدة يتطلع القلب إلى الله بحب دافق وشوق دائم، الأمر الذي شكل منهجية مزخرف قبة الصخرة، الذي قال لنا في لوحاته. إن هذا الالتزام لا يمثل عملا واحد، ولا كلمة واحدة ولا شعورا واحدا ولا لمسه واحدة، إنما هو مزيج من الأعمال والمشاعر واللمسات.

كانت هذه اللوحات تمثل واقعا وهو الحياة الدائمة مع الله. في صفحة الكون وباطن النفس. لكن كما أسلفنا فان الزخرفة الإسلامية لم تكن قاعدتها المناجاة واعني مناجاة الخالق لان المناجاة هي من خصائص العبادة ولكن مصمم هذه الزخارف قدمها من قاعدة التطلع الدائم إلى الله.. في السموات والأرض – وفي الظاهر والباطن في المعلوم والمجهول. لهذا كان حسه مرتبط بقدرة الخالق

الكونية وقدرته الطبيعية والتي قدمها فناننا بأسلوب وكأنها القدرة التي يبحث عنها الإنسان أو البشرية حتى نلجأ إليها.

أراد الله أن يأخذ الحياة بكل شموليتها و عمقها. ويريد له ألا يقف عند الظواهر المحسوسة بل ينفذ إلى أعماق الكون.

ولهذا قدم هؤلاء الأوائل النمط واللوحة والزخرفة من خلال رؤيا الحقيقة الكاملة، لأنهم كانوا يؤمنون بان الله يرى،لكن لا نقدر أن نوازي الأعمال الحضارية من خلال مقارنة الأنماط، لأننا بهذه الحالة نلغي الالتزام العقائدي للفنان المسلم ونقارنه بالفنان اليوناني والروماني، ومع أني أقدم مداخلة مع هؤلاء الفنانين إلا أنني أقدم أسلوب المقارنة الحضارية. بل مقارنة الأنماط وتحليلها بواسطة القاعدة الفنية.

قدم الفنان اليوناني أنماطه الفنية من خلال ما يحيط بالإنسان من أمور مادية. وسمى هذا الأسلوب الطبيعة، أما الأسلوب الآخر فهو المجتمع البشري، الذي قدمه للحضارة عن طريق العلاقات التي يعاني منها المجتمع بين طبقاته، ولهذا قدموا لنا العقيدة الوهمية. التي اعتمدت على تقديم الأسطورة وكأنها تقف بالعقل عن الحركة ومن ثم تدعوه إلى قبول كل تفسير لهذه الأساطير. لذلك لا يمكن قبول قاعدة المقارنة بين نمط الأسطورة الفنية والزخرفة المعبرة عن الواقع.

أما المدرسة الرومانية، فقد توصلت إلى قاعدة تقول إن الإنسان ممكن أن يكيف شخصيته كما يكيف الفخاري قطعة من الطين وهذا ما ظهر في الزخارف والرسومات التي قدمت شخصية الفرد اعتمادا على مهنته، و صورت أيضا

المشاكل التي يعالجها في حياته اليومية، ولهذا كانت الفلسفة الرومانية تعتمد على تنمية إمكانات الفرد بشكل كامل ومنسجم مع المتطلبات التي يتقبل بها التهذيب بالقول ومن ثم التهذيب بالعمل أيضا وأسهمت هذه المدرسة بفكر لم تسهم به أية حضارة سابقة وهو الزجر بالتعريض قبل الزجر بالتصريح، هذا ما نقرأه من خلال النصوص العديدة والكثيرة لهذه الحضارة والتي كشفنا الكثير عنها في بلادنا ومدننا، ومن خلال هذه النظريات لا يمكن قبول المقارنة بين نمط كهذا وبين ما قدمه فنان قبة الصخرة.

كلما ارتقى الإنسان في سلم الحضارة ازداد وقت فراغه. فالقوانين والاختراعات الحديثة، إذ تعمل على تخفيض أوقات العمل، تعمل في الوقت نفسه على زيادة أوقات الفراغ ولهذا فقد درس كل من اليونان والرومان هذه القاعدة. وعملوا بعكسها قبل أن نصل نحن إليها لان كل من اليونان والرومان اعتمدوا على الفرد في نشر الحضارة.

لكن المدرسة البيزنطية قدمت لنا أسلوبا جديدا وهو استنباط اللغة المكتوبة وإيداعها لتكون التراث الثقافي والديني، فظهر نتيجة ذلك مدارس اللاهوت لكن إذا حاولنا مناقشة الزخرفة الفنية لهذه الحضارات، نجد أن الإنسان يتقدم في طريق الحضارة اذ نلمس انه يعزز ثقافته ومن ثم يبسط المواد الثقافية، ويعرف مجتمعه بالنواميس الطبيعية وكيف أخضعها هذا الإنسان لإرادته. كل هذا عرفناه من خلال تلك الأعمال الفنية للحضارات الثلاث والتي تحدثنا عنها.

لكن الزخرفة في المدرسة الإسلامية هي معالجة الأمر بما يخص مجال الكون والطبيعة. لأنها جزء أصيل من العقيدة الإسلامية، الفنان المسلم قدمه وكأنه

جزء مقصود كما يحدث في القدس من رحابة أفق واسعة تصل العمق، الإدراك، إلى الغاية هي الإحساس بالله. من هذا المنطلق التقى الفن بالعقيدة والمتعة الحسية بالمتعة الروحية. وجدنا من خلال لوحات قبة الصخرة الفنان قد عمل على إزالة الحواجز التي لم يستطع فنان الحضارة إزالتها وتمثلت هذه الحواجز بفردية اللوحة وازدواجيتها في الحضارة لكن في قبة الصخرة نجد أن الفنان قد وسع افقه حيث اتصل بالله خالقه لأنه كان يؤمن القاعدة التي من ثمارها وصل إلى حب الحياة في جميع الأحياء.

ومن واقع النمط والحس الفني وموضوعية اللوحة لم نجد أي تقليد أو استنباط إلى مواضيع أخرى في زخارف قبة الصخرة.

من هنا نقول أن القدماء من العلماء قد تحدثوا في مؤلفاتهم عن تاريخ المباني العربية والإسلامية وذكروا أسماء أصحابها وفنانيها وصناعها ووصفوها وصفا أدبيا أو تاريخيا لكنهم لم يتحدثوا عن أهميتها الفنية والمعمارية والجمالية.

لذا فان دراساتنا للفن الإسلامي الذي اعتبروه فقط نوع من الهندسة. وبخاصة ذلك الذي في الصخرة، تؤكد انه يمثل أثرا قائما على مهارة فكرية وعقلية فن يبحث عن طرق تبعث على الحلم وتغذيه، وهذا الحلم يعتبر الطينة الروحية العالمية، لان هذا الفنان تمنى وحلم أن يسعى إلى نوع من الفرار الذي يبعده عن أشكال العالم المادي وعالم الجسد.

لكن الفن بمضمونه كان قابلا للتطوير، لهذا استنتج الفنان المسلم بعض أساليب التأليف في الفن الهندسي هذا الأسلوب قدم لمحة هندسية ضمنية على

مستوى رفيع المهارة وتمثل في تلك الزخارف ذات التأثير المزدوج والذي يمكن أن نعرفه لأنه إحدى الرموز الفنية القائمة في فسيفساء قبة الصخرة، وينقطع سياق هذا الأسلوب ويتوقف بحذق بالغ عن بعد، يشكل التتمة الدقيقة للانسياق ألزخرفي المتقطع، أيضا إن الفن الإسلامي قد عرف في زخارفه كيف سيستفيد من هذا التأثير المزدوج وهذا ما نجده في زخارف الخشب والفاطمية أو التي كانت قائمة في قبة الصخرة. وقد عبرت هذه الزخارف تعبيرا نموذجيا عن العلم الدقيق، منها علم الخط، اتحاد الخطوط المنحنية والمتموجة مع الخطوط المستقيمة ذات الزوايا التي تصور أشكالا هندسية بسيطة متداخلة. مثل مثلثات ونجوم.

ولكن كان على أولئك الذين قدموا المقارنات بين الأنماط الحضارية وبين الزخرفة الإسلامية معالجة الموازنة بين مصادر الفن ومقوماته الأساسية معتمدين على الأفكار القائلة الإنسان بشخصه لا بعصبه، وقيمة الإنسان في ذاته وليست في بيئته، ويقاس الفنان بعمله وفنه لا بعلمه ومدرسته، وكما قال الطواف إن وفرة الجوهر ولمعانه في ذلك القسم المظلم الذي زخرفه فنان قبة الصخرة ومنحه فسيفساء من اللمعان كان له معنى برز من خلال توفير الإضاءة، أي أن الزخرفة بالجوهر واللؤلؤ كان لها قاعدة وهي تقديم مناور مضيئة عن طريق الزخرفة وليس عن طريق نمط العمارة وهذا ما نعتبره بمثابة حدث مهم ولم يسبق أن شاهدنا أو عرفنا مثل هذا في تاريخ الفن. لكن هذا الحدث مر وكأنه نمط غير مدرك وأظهروه كأنه نوع من العوز لتلك الإضاءة. غير أن هذه العناية التي اهتم بها صانع الفسيفساء كانت بمثابة اجابه عن سؤال مهم استحق الاعتبار حول تلك الإضاءة لهذا الجزء المظلم من الصخرة، إن

لمعان اللؤلؤ كان ضروريا لهذا الجزء من القبة. كل من الجوهر واللؤلؤ كانا السطح المفتوح الذي يريده المعماري ليقدم الضوء لهذه المنطقة من الصخرة، الأنماط السطحية في الصخرة تلك والتي هي من الجوهر، لكن استخدام اللؤلؤ بأسلوب مميز وبصير لا يمكن أن نعتبره أسلوبا منقولا عن أي حضارة ونمط آخر كما أراد لهذه الزخرفة (جاربر) وكما قلنا إن هذه الزخرفة كانت من أثمن وأغنى أنواع الجواهر النفيسة في العالم.

ولم تظهر في أي لوحه أو أي نمط من أنماط الحضارة، في الحقيقة أن ما قدمه جاربر وبريشم حول بعض الزخارف لا يستحق الاعتبار وهذه تعزيه للقواعد الاتيه:

الاداره أو السلطة التي أشرفت على زخرفة هذا البناء بالفسيفساء ارتقت إلى اختيار الجمال والإبداع في كل من أنماط الزخرفة ولذا استحقت هذه الاداره الاعتبار.

القاعدة الأخرى أن من أراد هذا العمل هو الذي قدم لنا الفنان الماهر والمزخرف المنجز الذي تفوق على نفسه من خلال لوحاته وإبداعاته وأنماطه. لكن ليس فقط الناحية الفنية التي إن وصفت أو صنفت يمكن القول أنها ألقمه، هناك تأليف اللوحة وتركيبها من خلال تلك الألواح التي احتضنت الفسيفساء هي من الروائع ويشمل هذا الإبداع إلى من قام بعملية البناء وما يتعلق بعملية البناء أيضا إلى أولئك الخطاطين الذين كتبوا على أعلى قمة من هذه الأقواس والاروقه.

تظهر الروائع من خلال النمط الذي يحتاجه الموقع، فمثلا بعض الأجزاء من المبنى كانت تحتاج إلى ظل، لذا نجد أن الفنان قدم لنا أسلوبا لإيجاد هذا الظل أو جزء يحتاج إلى اناره وكما شرحنا فنجد أن الفنان قدم لنا أسلوبا به الاناره أيضا من روائع قبة الصخرة الوحدة في الألوان، حيث توحيد الألوان من المهمات الكبيرة لهذا الفنان حيث قدم لنا التجانس وتناسق الألوان، والتي ظهرت وكأنها متوازنة وقد اصبغ التوازن على اللوحة صفة الإتقان الذي رافق كل عمل من أعمال قبة الصخرة.

ومثالا لذلك ما قدمه الفنان من استخدام التزيين والزخرفة في البواعث النمطية، من خلال زخرفة وتزيين الأنماط بالذهب.

الحجة والدليل الذي قدمه جاربر من خلال الموضوع الذي طرحه وهذا الموضوع والذي وصفه العلماء بأنه كان من أطول المواضيع العلمية ولم يكن إلا مادة استطراديه بوقائع غير قائمه أو موجودة في أنماط قبة الصخرة.

نحن لم نجد في الذي طرحه جاربر أي إقناع أو إثبات لان كل باحث يحتاج إلى تقديم الصلة والوصل بين ما يحاول أن يقارن أو يوازن، فمثلا الأسلوب الذي طرحه وقدمه جاربر كأنه أسلوب فني وهو ما استهدف تزيين ألبسة دينيه قيل أنها استخدمت بزخارف قبة الصخرة ونحن نقول إن الأنماط المسيحية كان إبداعها بعيدا عن تلك التي في الصخرة. وأنا أقدم هنا أنماط جديدة وهي ليست في قبة الصخرة بل حتى نوفر للقارئ موضوع المقارنة، ما رأيناه في الأنماط المسيحية منها السلسلة التي علق بها الصليب أو أي نمط ديني آخر، هذا يظهر بما يلبسه الإنسان

العادي أو ذلك الذي ظهر في صورة هؤلاء القديسين وغيرهم وقد استخدمت كرموز أو شعارات أو كنيه، و يظهر هذا بما تحدده اللوحة ذاتها التي عالجت هذا النمط الأمر الذي شرحناه في نمط تاج ساسانيا أو ألفخاره البيزنطية والاجنحه والكثير الكثير من هذه الأنماط التي ظهرت في الحضارة ورسوماتها.

نقول من واقع ما حللنا أن ما طرحه جاربر حول نمط التيجان أنها لم تكن موجودة في الصخرة وان الفنان المسلم لم يقدم التاج أو يستخدمه في أنماطه الفنية لان التاج لم يكن شعارا ولا كنيه ولا رمز للامه المسلمة إن هذه الأنماط التي قالوا عنها أنها تاجات فإنما هي قناديل، والقناديل معروفه بالنمط الإسلامي وزخرفت لتعبير عن واقع تراثي يستخدمه الإنسان في أنماطه الحضارية ولهذا نعيد المراجعة لتلك الرسومات والزخارف لأنه ما بقي منها إلا القليل.

ونحن هنا نعتمد الرسومات الاصليه، وأنا قمت بتحليل هذا بعد مراجعه إلى الزخرفة في المسجد الأموي في دمشق حيث يظهر في هذا المسجد الكثير والعديد من هذه الفوانيس والمزخرفة بالفسيفساء والتي هي مطابقة ومشابهة للتي في قبة الصخرة حتى أننا وجدناها قد زينت بنفس الألوان أيضا ظهرت بذات الحجم و هي تظهر بالمواقع العليا في كل من المسجد الأموي وقبة الصخرة وإذا حاولنا أن نقدم المزيد من هذه الأنماط فبالاضافه إلى تلك الأنماط الطبيعية التي درسناها وفسرنا الكثير منها واعتمدنا على قراءة اللوحة ذاتها من خلال موضوعيتها لا من خلال المقارنة اللفظية أو ظهور النمط مع الحضارة الأخرى أو الشبه في النمط ذاته كان يعتمد على قدرة القارئ في التحليل لهذا نقول انه يوجد أنماط طبيعيه أخرى ستكون بمثابة لوحات جديديه لم تقرأ من قل الآخرين، ومن هذا

المنطلق أقول، أنها أنماط معقده ولكنها جميله وبديعة إذا قورن تأليفها وتركيبها بأنماط أخرى موجودة في قبة الصخرة لذا فاني سأقدم قراءة لهذه الأنماط والتي احتاجت فيها إلى الصبر والعطاء حتى تمكنت من تفسيرها وتحليلها ويمكن أن نقسمها إلى ثلاثة أقسام نرمز إليها حرفيا.

أ- جوانب الدعمات التي تتوسط ذلك المبنى الثماني.

ب- الأقواس التي تشكل الجهة الداخلية من المبنى الثماني.

ج- الأقواس التي تشكل الجهة الخارجية من المبنى الثماني ونعني تلك الأقواس العليا والتي هي تحيط بالصخرة الحجرية لا المبنى.

لهذه الأنماط رؤيا ونظره مختلفة عن التي رأينا وشرحنا وفصلنا. واعني تلك التي ظهرت في الأقواس العليا لكن بالتحليل لمست أنها من مضمون الشكل مشابهة لتلك التي تحدثنا عنها أنها تظهر على أرضية باللون الزهري ولكنها كما قلت تمثل الطبيعه وسوف نحاول قراءتها وتقديم المعلومات حولها.

فسيفساء قبة الصخرة

الليل والنهار متعاقبين متكورين على الأرض، مختلفين في الطول باختلاف الفصول واختلاف المكان، من هذا المنطلق قدم الأمويون لنا النمط على ارض القدس لأنها فلسطين، والقدس متحف الدنيا ومن يملك متحف الدنيا يستطيع أن يعرف لماذا قدم المسلمون الأوائل هذه الوقائع.

القدس في عيوننا كالشمس الساطعة والغاربة في كل يوم، فهي لا تكف يوما عن الطلوع أو تكف يوما عن الغروب، القدس في حياتنا كالنجوم المتلألئة في

ظلمة الليل كأنها عيون تطل من ألظلمه وتناجينا على ما بيننا وبينهـا مـن أبعـاد القدس حلمنا، إنها كالقمر الذي يبدأ زيقه صغيره التي تفتح الأرض بقوة فتنبثق عن أوراق خضراء صغيره ولكنها جميله.

القدس ذلك الطائر الذي يدرج وراء ألامه يناديها لكي يهمس في أذناها همس الوجد والوصل حيث يقول لها – الحياة المثبتة في تضاعف الكون والظاهر للعين، في الحقيقة طاقه من الطاقات التي خصني بها وخصتني بها التراث، وأسكنته على قممي وجبالي ووداني وأحيائي، وهنا تجدون شاهد من هـذه الـشواهد وهـذا الشاهد ما تم في قبة الصخرة، لكن يا مدينتي ومدينه كل مؤمن تسوقه إليك تلك المشاعر الوجدانية التي خصك الله بها، وأنت أورثتنا جزء منها، حتى نقيم عـلى أرضك العدالة ونحقق على أرضك طاقه متحركة على الدوام.

قال عنك معاوية أنت الزمن ذاته – كنهه وحقيقته وفك الطريق إلى إدراكـه. لهذا لم يقدم لنا فنانو قبة الصخرة العمليات الجسمية ولا الفكرية ولا العمليات الروحية في كيـان الإنـسان، بـل قـدموا لنـا الطبيعـه واني اذ أعيـد قـراءة هـذه الفسيفساء لا الذين تحدثوا عنها قدموها وكأنها أنماط جماد، هذا من جهة أيضا لم يتعاملوا مع النمط القائم في موقع يستهوي قلوب ألامه وروحها ومجدها.

المسجد والصخرة آية من آيات الله في الكون حيث كـل مـنهما معجـز وكـل منهما هائل وكل منهما مثير ولكنهما لطول الالفه والعادة أصبح الإنسان يمر بهما دون وعي ودون تفكير.

التراث والحضارة عاملان لإيقاظ النفس من سباتها ومن خلالهـما تستنـشق الحياة وتتفتح وحين يحدث التفتح فانه يحدث أعجب الأثر في الكيـان البـشري

ولهذا قدم لنا فنان قبة الصخرة لوحاته التي هي الأثر الذي هز الكيـان النفـسي كله. إن هذا الفنان نقل اللمسة الفنية إلى المركز الحسي بكامـل وقعهـا وكامـل تدفقها هناك فرق كبير بين الزخرفة اليونانية والرومانية والبيزنطية والاسلاميه، وزخرفة الحضارة كانت تعبر عن الإحساس المبهم الذي لا يعرف الإنسان مـن أين ينبع وجه التحديد. لكن الزخرفة الاسلاميه إنها الإدراك الواعي التي عبرت عن منهج شامل متكامل كل جزء في هذه الزخرفة مقصوده وكل لوحـه الفـت وركبت بحساب.

زخرفة الحضارة في العصر الكلاسـيكي كانـت أسـلوب قـصه اسـتخدمتها الحضارة لتكون وسيله تخدم أهدافا عده ويمكن ألا تخدم هدفا على الإطلاق إلا القصة ذاتها التي قدمها الفنان من خلال لوحاته.

ولهذا كانت الرسومات ووسائل البنية عند اليونـان والرومـان قاعـدة فنيـه عبروا بها عن الحساسية المرهفة للجمال، من خلال الاهتمام بالتراث والحـضارة يمكننا القول أن الحضارة التي أقامها العرب الأولين من المسلمين كان نظامهـا قائما على العدل بين الناس مرتبطا بالعقيدة كل الارتباط وان الفصل بينهما كقطع جذور الشجرة، ولهذا كانت عظمه هذه الحضارة في ميزتها الخاصة التي ظهرت في ترابط أجزائها وإحكام تركيبها وانسجام عقيدتها ونظامها وتعاونهما على خلق الحياة الصالحة ولذلك لم نقبل ولن يكون هناك قاعدة للفنان قبة الصخرة يخرج بها عن هذا الالتزام ان هذا الفنان قدم القواعد المترابطة والهادفة والمعبرة.

الفن العربي الإسلامي يعتبر احد الفنون ألرئيسه في العالم بل هو أكثرها عالميه وأطولها عمرا وأعظمها اتساعا وانتشارا وأوثقهـا صـلة بالإنـسان وأوضـحها احتفاظا بالشخصية الفنية المتميزة بين مدارسها العديدة.

الأقطار الاسلاميه هي التي أسهمت في نشوء الفن الإسلامي وتطوره وازدهاره كثير من علماء العالم اهتموا بدراسة هذا الفن لكن فنان قبة الصخرة ابرز خصائص هذا الفن وعدد عناصره وشرح مدارسه وحلل فهمه للنمط واللوحة ذاتها التي تحدثت عن جمالها وأسلوب هذا الفنان قد اثر في فنون عديدة عبر العصور التاريخية ومؤلفات لعلماء عدة كلها تحدثت عن الفن الإسلامي حتى انه تم تشكيل مكتبه خاصة بهذا الفن بمختلف اللغات العالمية.

وإذا كان المأخذ على شبه الجزيرة العربية مهد الإسلام بان الحياة فيها كانت عبارة بدواه ولم تتعامل مع الفن والحضارة فهذا مردود على أولئك الذين قللوا من أهمية الفن العربي الإسلامي وآثاره وروائعه والتعتيم عليها.

إن إبراز أهمية الفنون اليونانية والرومانية والبيزنطية والساسانيه والقبطية في ظل تجاهل أهمية حضارات الشرق القديم التي تعود الى ما يزيد عن أربعه آلاف عام قبل الميلاد والتي بها أقدم الفنون التي يتحمسون لها أيضا هناك محاوله المبالغة في تأثيرات هذه الفنون وإهمال تأثرها بفنون الشرق القديم إذ أن الاسطوره المنقولة من سوريا وفلسطين وبلاد النهرين هي التي قدمها اليونان والرومان حتى اللغة اليونانية هي حرف فنيفي وهذا بارز ظاهر.

تحدثوا أيضا عن أن فنان قبة الصخرة ليس عربيا وتارة ليس مسلما وهذا يدل على تجاهل صفة الفن العربية الإسلامي من خلال عالميته الانسانيه وجماليته الفكرية والتشكيلية.

الزخرفة

تصميم الزخرفة و شكل من أشكال الشمول الذي يتجاوز أوضاعا أخرى، وهذه الأوضاع تتعامل مع المواقف والمثل، ومن هنا قدم لنا الفنان أسلوب الشرح النظري في اللوحة الذي ساعد على دراسة المراحل التي مرت بها الزخرفة عبر عصور اللوحة ذاتها، ومن هذه الفسيفساء تعلمنا قاعدة عوامل الانتقال التي تساهم في تكوين نمطين متضاربين بحيث يكون مقدار التدخل أقل من المؤثر.

تعامل بعض الباحثين مع نمط الصخرة وكأنه مكتشف تجريبي، وأن زخرفتها نمط منقول، لهذه الاعتبارات أقدم هذه القراءات لعدة أنماط من أنماط المارة الإسلامية، لأن الباحث الأثري يجب عليه أن يكون قارئ نمط لا دارس مادة. لأن الآثار علم يتعامل مع الحضارة وشواهده وتراثها، ولهذا فالآثار علم للحقيقة وكما يقال عن صانع المادة أنه صانعها، أو عن مكتشف الاختراع أنه اكتشفه، يقال لعالم الآثار أنه اكتشف هذا النمط وذاك يسجل باسمه ليكون شاهدا على الانتماء لهذا النمط، وعليه فالآثار علم الحقيقة وقاعدته قبول الحقيقة التاريخية والتعامل معا، وجملة القول أن أهم عناصر هذه الزخرفة هو الربط بين القاعدة واللوحة وهذا الرد أقام الصلة اللازمة بين النمط وبين خصائص الحضارة.

أثار لنا الفنان في لوحات الفسيفساء موضوعات عالجها تلاءم مداركه، وهذا التلاؤم وفر لنا تعريفا جديدا في الثقافة حيث نستطيع أن نقول أنها أم الحضارة، وحاميتها وعليها يتوقف مصير الحضارة، لكن يوجد لدينا سؤال نحاول

الإجابة عليه وهو كيف عالج الفنان الموضوعات التقليدية في زخرفته، في البداية عمل على ربطها مع بعضها ومن ثم نظم بعضها مع بعض لكي يكون منها وحدة مترابطة منسجمة.

ثانيا قدم لنا تعليلا للظواهر الطبيعية وكأنها ظلال، وهذا التعليل هو علم ما يختلف في جوهره عن استكشاف أسباب تلك الظواهر التي أحاطت بالموضوعات التي قدمها الفنان مثل زخرفة النبات والأشجار.

ومما قرأت لعمر بن عبد العزيز هذا النص الذي هو دلالة على أن الثقافة هي أم الحضارة:

(لا تصح الصلاة إلا بتطهير الظاهر من الأحداث والأخباث، وكذلك لا تصح إبادة القلب بتعلم العلم الا بعد طهارته من خبائث الأخلاق ونجاسات الصفات، وليس العلم بكثرة الرواية إنما العلم نور يقذف في القلب) ولهذا فقد تمكن الأمويون من فن تصويري بصورة بارزة من خلال الزخارف التي انتشرت في مواقع كثيرة من أراضي الدولة، وهم بهذا يقدمون رفضا لهذا الفن الذي استخدمه اليونان والرومان والبيزنطيون، وقد عرف الأمويون هذا الفن بهذا النص الذي سجله (الطواف) يعرف الفكر البدائي ان من كان فيه شبه من شخص آخر كان باستطاعته أن يؤثر تأثيرا سحريا مماثلا، وأن رسم الكائنات الحية من خصائص الله وخده، لهذا فان القاعدة الفنية الذي استمد الفن الزخرفي في العصر الأموي مواضيعه منها علم الهندسة ومملكة النبات.

أن انسجام العناصر الفنية قد تتمثل في تكرار وحدات فنية بغير نهاية، وهذا كان له هدف وهو الاستطاعة بالإضافة إلى هذه الوحدات أو الحذف منها دون

إخلال بالشكل ككل، وما يحفل بة مسجد قرطبة شاهد عـلى هـذا الـنمط، أمـا الأشكال الهندسية المتلاصقة في اللوحات، فانا توحي إلى رتابة الصحراء، حيث تبدو صفوف جذوع النخل في واحة ولهذا يمكن القول بأن الفنان الأمـوي قـد أدى من دقة الزخرفة وأناقة الزركشة وروعة الألوان الشيء الكثير.

شرح وزخرفة شجرات النخل الأربع

بداية ستكون القراءة حول (التمر) الذي ظهر على شجرات النخل، وكيـف تمت زخرفتها حيث قدم لنا الفنان كل ثمرة من هذه الثمرات ميزة ذاتيـة، ولهـا مفاضلة فردية، ظهرت هذه التمرات بضلع بارز قوي، وساق تغطي طبقـة مـع ظهر مرتفع وبتعبير الإحساس أناب عن هذا المحـصول الـسنوي الـذي يجـف أوراقه بعد القطف، ظهرت أوراق النبات وكأنها صلبة، وجامدة ومستقيمة مثل الساق، منحها اللون الأخضر كلون فردي وحيد ومـس هـذه الزخرفـة بإطـار ذهبي وأظهر قليلا من المكعبات الذهبية في أعلى قمـة الـساق، لكـن مـن واقـع قاعدة الضد قدم لنا غصنا مجسما من العنب أظهره بشكل زوجي وقدمه باللونين الأخضر والأحمر، وفي موقع آخر يظهره من أروع الدرر وجعله معلقـا بـشكل خلفي على ساق ذهبية.

شجرة النخل الأولى:

أظهرها بشكل يليق بها، ويمكن القول أنها ظهرت كلوحـة تـصويرية نباتيـة الجواهر ودررها تعاقبت على ظهر لوحـة شـجرة، وخلفهـا وخاصـة ي سـاق الشجرة. طول الشجرة وضيق المساحة التي ظهرت بها الزخرفة، برزت في الجهة

اليمنى وذلك على تقليل مقاسات السطح، أيضا استخدم منهـاج التطيـير عـلى واجهة الجدار المجاور بالتتابع.

أعاد مدخل اللوحة لتصبح قاعدة فنية مميزة للفواكه، منحها اللـون الـذهبي والفضي، وفي رسمها منحها أيضا لمسات تصويرية فاتحة ومـضيئة، أخـرج مـن الأوراق شيئا صغيرا كان عبارة عن براعم، وأظهرها وكأنها تتفتح الآن، وبهـذا قدمها لنا وكأنه يجسد بداية تكوين الوراق غـصنان مـع فرعـان يحمـلان التمـر مجسدا ذلك في قاعدة الحاضنة التي زخرفها وأظهرها وكأنها الحنان، منح جـذع النخلة اللون الذهبي كل شيء ظهـر وكأنـه درس بعنايـة، وهـذه اللوحـة هـي اللوحة النفيسة الفاخرة والمؤثرة.

أما شجرة النخل الثالثة – فتم تقديمها بموديل يختلف عن الشجرتين اللتين ظهرتا باللوحة، وكأنها شجيرات متجانسة لكن بشجرة ثالثة قدمت لنـا بـصدر ومقدمة وتم تجسيدها في الرسم بأسلوب التطيير، وهنا طيرها لتحتل مكانا على سطح الجدار المجاور، وقدم لهذه الشجرة انحناءا خلفيـا شـكل انثنـاء وحركـة برزت بأسلوب رقيق ومهذب، وأظهرها وكأنها تتمايل وتتحرك بواسـطة ريـح قوي الذي له تأثير مباشر على أغصان الأشجار وفروعها، ويمكن لنا أن نسميه نفحة ريح قوية، أما الأوراق فقد عالجها من خلال تقديمه لنا بحجم عـريض، لقد فرض هذا النمط على اللوحة أسلوبا مهما، وهو تقديم الظل، ظل الأوراق، حيث منحـه الفنـان اللـونين الأخـضر والأزرق، نفـس التلـوين الـذي منحـه للأوراق لكي يوفر التجانس في النمط واللون والزخرفة، وأدخل عـلى اللوحـة لمسات في الذهبي والفضي وهذا ظهر فقط في الضلع.

يظهر قطف كبير من التمر في اللوحة منحه الفنان اللون الأخضر وأبرزه معلقا تجاه نهاية ساق صغيرة، تتناغم مع ذلك الانحناء وكما يبدو يعاني من ضعف في نمو الأوراق، إضافة قطف آخر يظهر على قمة الشجرة الظهر الخلفي أبرزه مباشرة تحت تلك الجواهر التي زخرف بها الساق ومنحها اللونين الأحمر والأخضر ودرر الجواهر.

أما الشجرة الرابعة – فقد أظهرها الفنان وكأنها مصطلح اعتيادي ولكنه لم يمنحها زخارف كثيرة بل أظهرها وكأنها طويلة ومستقيمة، وقد غطى الجذع بالجواهر، وقدم لها أيضا صدرا واسعا من ضل ذهبي وعنقود التمر، أما الفواكه أبرزها بشكل عريض داخل اللوحة حتى يغطي جوانب الزوايا، وقد زخرفها بحزم وتعقل وأدخل عليها لمسات من اللونين الأخضر والذهبي، وأظهرها بأسلوب شفاف وواضح ومنح البرواز الخارجي الذي يحيط بهذه الأشجار اللون الأسود.

قدم الفنان في هذه اللوحة الوراق بطول قصير وأظهرها وكأنها قائمة في مكان مظلم الذي من خلاله تنمو الوراق، لكن بعد التدقيق عرفت أنها أوراق لشجر الزيتون حيث لم يظهر عليها أي فاكهة، لكنه بذل مجهودا لكي يوفر لمسات ذهبية بسيطة والتي من خلالها تم التفريق بين الأغصان.

الشجرة الثانية:

قدمها بأسلوب مثالي وأظهرها بوضوح تام، لا يوجد أي التباس ولا يوجد أجمل من ذلك المنظر الخلاب الذي من خلاله قدم الأغصان وأثمارها، والتي زخرفها باللون الذهبي، والأثمار بالجواهر، واللون الأخضر واللون الزرق الذي

منحه للأوراق، وجعل هذه المجموعة متحركة وذلك من خلال نسمة هواء داعبت هذه الأغصان، لكن اللمسات الفنية بين كل لوحة ولوحة أو شجرة وشجرة وحتى وان كانت متجانسة، ميز بينها بتفتيح ألوان أو تظليل هاتان الشجرتان قدمهما لنا وكأنهما غرستان ولهما جذع صغير، وكل واحدة من هاتين الشجرتين مرفوعة على هذا الجذع، الذي قدم له من خلال غلاف إلى تاج يحمل هذه الغرسة، وبالتناظر أوحى إلينا أنها في عملية نمو وأن طولها يزداد وعمرها يكبر والخصلات قدمها لنا وكأنها قائمة على قصبة مزمار، وهذا النظام الفني والزخرفة يطابق الشكل العام لهذه الأشجار التي تنمو في طبيعة هذه البلاد، الفنان هنا ومن خلال عناية فائقة وكأنه لم ينس الرقة التي قدم بها التفاف التوأم حول الساق.الأوراق زخرفها باللون الأخضر المظلل بدون أن يدخل عليها لمسات ذهبية، ونجده بدا يخرجها من خلال عملية الضوء حتى يصبح ظهورها كالريش.

ولو حاولنا أن نقارن بين تلك الأشجار وبخاصة أشجار النخل التي قدمها لنا الفنان في فسيفساء قبة الصخرة وبين تلك الزخرفة الرومانية التي وجدت في (رفينة) يمكن القول أن جمال الزخرفة الرومانية كان هزيلا وزهيدا، ونجد أن الفنان قدمه بأسلوب الالتفاف وهذا أيضا ظهر في فسيفساء مادبا والتي يعود عصرها إلى القرن السادس الميلادي، وبهذه الزخرفة يظهر الفنان الساق بشكل مخروطي وتوأمه مع شجرتين صغيرتين، ولم أجد لهذا الأسلوب تشابها مع ذلك الذي قدمه لنا الفنان في فسيفساء قبة الصخرة، إنني أقدم هذه المقارنة من وقت لآخر بين كل زخرفة في الصخرة وبين أنماط أخرى رومانية وبيزنطية، حتى أوفر على الذين يسألون عن المرجعية لهذه القراءة والتي اعتمدت بمصدريتها على

النمط واللوحة والزخرفة والنقش والمخطوطة من خلال الشريحة والصورة والرسمة وهي مرجعية كافية وواقية للدلالة وهذه آخر كتابة فاطمية وجدت على الزخارف للصخرة (حضر نصر بن سعد بن نصر الفقيه الأنصاري وكتبه نصف رمضان سنة أربع وستين وأربعمائة).

قال الخليفة عمر بن عبد العزيز:

ساعة الجسد الخالصة لا يفصلها الإسلام عن الروح والإسلام كلمة الله إلى الأرض، وساعة التفكير أيا كان لونه وهدفه لا تنقطع عن الإحساس بالله لهذا قدم لنا عبد الملك نمطا حضاريا ابتعد عن التخبط البشري الذي كان قائما في العصر الروماني والبيزنطي حيث يقول:

يجب علينا أن نكون بعيدين عن تخبط البشرية ما بين عبادة العقل وعبادة الجسم وعبادة المادة وعبادة الحتمية التاريخية، لأنها الشقاوة التي تفسد الأعصاب والنفوس، وهي العذاب الذي يمس الأفراد والجماعات، ولهذا كانت حضارتهم تفكر بالفزع الدائم من الدمار الرهيب)لهذا كان الفنان يتعامل مع فسيفساء قبة الصخرة، والتعامل مع الجماد، لأن النبات ينتج بطريق التلقيح من الخلايا الذكرية في النبات نفسه، أو في نبات آخر.

كيف تعامل مع نضج البذور التي تحملها الثمار؟

لقد عرفنا هذا الفنان بالثقافة من خلال زخرفته، حيث يقول لنا من خلال لوحته:- الثقافة هي المؤثرات المختلفة التي توجه وتسيطر على حياة الفرد، وهي التي منها الميل والاهتمام، ولكن فكرة الميل والاهتمام التي أوردها صانع

الفسيفساء حيث كان الحد الفاصل بين القديم والحديث، وجسدها في اختلاف النظر إلى الصفات الأساسية للزخرفة، وقدم الفنان الأموي لنا مفهوما جديدا في تقيم المستوى الفني من خلال التغيرات في السلوك، وقدم لنا كيف يمكن قياس التغير في السلوك المعرفي أو المهارات أو الاتجاهات، إلا من خلال النهج الشامل المتكامل المفصل وقدم لنا مناهج التوازن الذي هو سمة من سمات الإنسان وكيف يكون التوازن بين طاقة العقل وطاقة الروح، وجدنا أيضا في منهاج التوازن ما يناسب واقع الحياة من خلال الإيمان بالواقع المحسوس، والإيمان بالغيب الذي لاتدركه الحواس، من خلال هذه اللوحة عرفنا المثالية التي توفق بين العقيدة والتراث نوما كان يجري في الدار الخضراء التي هي قصر الخليفة الأموي، حيث قال معاوية مخاطبا الرعية (أيها الإنسان لست أخاطبك بصفة زائلة من صفاتك، فان كنت غنيا فان الغنى سيفارقك، وان كنت فقيرا فان الفقر ليس صفة ثابتة فيك) ولهذا عندما قرر عبد الملك أن يدخل الجماليات إلى رموز العمارة، قال للمعماريين ولابنه الوليد هذا النص:

(إن العقيدة لا تنتج ولا تثمر إذا بقيت نظرية في الفكر، إنها لا تؤتي ثمارها في الحياة إلا إذا كانت ماثلة في الذهن، حاضرة في النفس، حية في القلب تنبض بها العروق، وتتحرك بها الإرادة والجوارح، ومن هنا أقارن بين قول عبد الملك ومعاوية ونظريات أرسطو وأفلاطون، وهل غيرت هذه النظريات شيئا كثيرا من معالم المجتمع اليوناني وماذا ساهمت في الحياة البشرية والحضارة الإنسانية، وأقول هنا إن النظريات كانت مجرد آراء ناقشها العقل، ولهذا تعامل المعماري مع

الصخرة لزخرفتها انطلاقا من قاعدة العادات والمهارات، والتي تنص على أن المتعلم يحتاج إلى من يدله على العادات والمهارات المجدية.

تعامل صانع الفسيفساء مع تهذيب الحس الخلقي والفني، ومن خلال هذا التهذيب كان يحتاج أن يبرز الأهمية الفكرية والعلمية للوحة، حيث أنها كانت تعبر عن مسرح الحياة والتي من خلالها يشعر الإنسان أكثر بكثير مما يفكر، وكما يقول الطواف عن هذه الزخرفة:

إن عقل الإنسان ليس سوى ذرة تعوم في بحر الشعور).أما بريشم فقد قدم تحليلا عن الفسيفساء حيث قال:(إن المعماري الأموي اعتمد على نظرية التعلم بتداعي الأفكار من خلال الزخرفة) هذا الادعاء لم يثبت في اللوحات حيث عرف أرسطو النظرية بهذا النص إن الإنسان سهل عليه تذكر الأشياء إذا تداعت في ذهنه هذه الأشياء) ولهذا كان نمط اللوحة يعتمد على أسلوب التداعي، وقد عرفه المزخرف بهذا الأسلوب، تتداعى الأشياء إذا كان بينهما تقارب كتقارب الإبرة والخيط، وتتابع كتتابع الليل والنهار.الفنان قدم لنا هذ النظرية من خلال طرحه بأسلوب التذكر بالشجر والتداعي فيرمز إليه بالطبيعة، أما التقارب فقدمه باللوحة من خلال فصائل النبات التي تتجانس في النمو وفي الظل وفي الثمر. وقدم التماثل من خلال الأوراق النباتية المتعددة أما التخالف فقدمه من خلال الفصيلة ذاتها، كما حصل في قراءتنا الأخيرة حول أشجار النخيل، وقدمه من خلال النعومة والخشونة، في الزخرفة قال بريشم (ان الزخرفة في الفسيفساء اعتمدت الأسلوب البيزنطي) وهي التعلم بالمقارنة، وهذا أيضا لم يثبت، ان هذه

النظرية تنطوي على شيء من التداعي وهي تعتمد على الحركة والرد،ولا علاقة لها بالألفاظ والأفكار كما حلل بريشم، وقدم المزخرف أنواعا من أنواع البيئة هذه البيئة هي بيئة الطبيعة ومصدرها وما يحيط بالإنسان بالأمور المادية، وكان يعني الأرض وما عليها وما في جوفها من جماد ونبات، وما يتولد فيها من قوى وطاقات على اختلاف أنواعها، هذه العناصر مجتمعة تكون البيئة الطبيعية، والحق يقال أن البحث في التراث العربي يجب أن يتم على مرحلتين:- مرحلة تعرف ثم مرحلة تعريف، ومن نافل القول أن اذكر بان التعرف والتعريف منهجان علميان منظمان، لهذا يجب علينا إعادة تقيم هذه الزخارف وهذه الأنماط ونعرفها بمفهوم التراث حيث يمكن القول أن تكون هذه هي البداية في التعريف لأن معرفة هذا التراث، والتعريف به سيجعل هذا التراث منطلقا إلى المستقبل.

مقارنة مع الزخرفة

لو ألقينا نظرة مقارنة بين فسيفساء قبة الصخرة في القدس وقصر هشام في أريحا نجد أن الفسيفساء التي تخص الشجرة (شجرة الحياة) كما رسمها الفنان الأموي وأدخل إليها المؤشرات تتكيف،كما نجد في هذه اللوحة رسوما للحيوانات والنباتات معا، لم يعثر على ما هو أجمل من تلك اللوحة في جميع أراضي سوريا وأعلى فلسطين والأردن وسوريا.

من المؤكد أن تصميم هذه اللوحة هو الامتداد لأولئك الذين زخرفوا قبة الصخرة وزخرفوا الجامع الأموي في دمشق، حقا إن الزخرفة التي تمت في الصخرة والأموي كانت قبل تلك التي وجدت في أريحا، لقد فال عنها العلماء

أنها نقلت الحضارة.هذه اللوحات قالت للشواهد _أنا صوت نغمة الشرق – نغمة الحضارة أنا الضوء الذي غمر الكون وقدم الحضارة، والفن نمطا جديدا يمكن تسميته نمط اللوحة، فمن الطبيعة استوحت هذه الحضارة مؤثراتها ولوحاتها، لم نجد أي تعارض بين لوحة قصر هشام ولوحات قبة الصخرة، حيث نجد ذلك اللون النيلي الذي برز في قبة الصخرة وكذلك اللون الأخضر،ولو حاولت أن أقيم لماذا تم استخدام هذين اللونين في لوحات قصر هشام وقد استخدما أيضا في قبة الصخرة، الفنان في قصر هشام استخدم اللون الأخضر ليعبر به على الضوء، واستخدم اللون الأزرق ليكون الظل، كما استخدم اللون النيلي ليكون ذلك الظلام الذي يظلل أطراف الأوراق، ويمكن أن نسمي هذا مزية خاصة لهذين اللونين، إن صانعي الفسيفساء الذين عملوا مع الخلافة الأموية في سوريا كانوا من المعجبين بعملهم ومهاراتهم في دولة الخلافة.

أكاليل الأزهار في الصخرة المشرفة أحيانا نرى الأكاليل التي اكتشفت من قبل علماء الآثار، فان معظم الأكاليل كانت تمثل الزهور وعادة كانت تظهر بتقاسم مع الفاكهة.وهذا يظهر في أنماط الفسيفساء الرومانية التي وجدت في روما، وهي تعود إلى فترات متقدمة منها ما وجد في (رافينا)و(سالونيك) إن الزهور التي وجدت بفسيفساء قبة الصخرة يمكن أن نسميها بحيرة الورود.

الأكاليل(رقم ١-٢-٣)

كان اتصال الأكاليل التي وجدت في الصخرة مع أشجار الفاكهة قليلا وكان بحدود الموضوع الذي تعالجه الزخرفة، وتلوين هذه الأكاليل من كل الجهات التي تبرز بها اللوحة.

أحيانا قدم لنا الإكليل من خلال سلة زرقاء، وأحيانا من خلال نبات ظلل أوراقه باللون النيلي بدلا من الأخضر، أحيانا أنماط الفاكهة من خلال تعاملها مع الأكاليل أضافت البهجة إلى تلك اللوحات العديدة مثل رمان زخرفه باللون الأحمر والأخضر، عنب من جميع الأنواع، تفاح باللون الأحمر، زيتون، خوخ، تمر، لب.

منح اللون الكلسي الزخرفة تبادلا وتعاقب، ومنحها سرورا وبشائر اللوحات وإطاراتها والألوان التي ظهرت في هذه الأكاليل هي:

الأصفر، الأحمر، الأزرق، الأخضر، الأخضر الغامق، الوردي، وكذلك اللون الموجي الذي يظهر الزبد وكأنه اللون الكلسي، هذا الأسلوب وصفه العلماء بالفن الخارق والجاد، وكما قلت وصف بأنه نغمة الفن، لم نجد في أسلوب صانع فسيفساء قبة الصخرة ما يوازيه في صانع فسيفساء النمط المسيحي الأول، والذي ظهر في ايطاليا كما يقول بيتم حيث أن الأكاليل في المسيحية ظهرت وكأنها تغطي مساحات كبيرة، خصص لها الفنان عروضا منفصلة عن أي نمط آخر وهذا عكس تلك التي وجدت في قبة الصخرة.أحد هذه الأكاليل قدمه لنا الفنان الأموي من خلال ثلاثة خواتم منحها اللون الأزرق والخاتم اللون الفضي، وكانت هذه الخواتم أشبه بالطوق الذي تم كبسه لإخفاء شيء وهذا الشيء هو تلك العصبة التي جمعت بين إكليلين وهذا النمط لم نجده في الأكاليل البيزنطية.

الطوق هنا قدمه الفنان ليكون السلة التي من أطرافها يخرج الأكاليل، ومن هذا الطوق أخرج الفنان إكليلا وظهر وكأنه نور لامع، وذلك لأنه منحه اللون الأزرق اللامع مع اللون الفضي.

إكليل رقم (٤)

يمثل نبتة خرشوف وتظهر وكأنها مع شيء آخر، يظهرها أيضا مع الفاكهة، وقدمها لنا وكأنها سلة لها نسل وصدور تمتد من جميع أطراف السلة أو إناء أو حقيبة، وهذا الأسلوب لم يكن الأسلوب المسيحي في نمط الأكاليل الكثيرة والتي ظهرت في مواقع عديدة من فلسطين.

لم يكن يعلم الباحثون كيف تمت زخرفة هذه المساجد الكبيرة في موقع الصخرة، حتى يمكننا القول أن تلك المساحة المزخرفة لم توجد في روما وأعلى مساحة التي غطيت بالفسيفساء وقد قرأت وبحثت عن الأنماط التي ظهرت في القرن الرابع (رافينا) أيضا في الخامس والسادس في (سالونيك) في القرن الخامس.

إكليل (رقم ٥)

أظهر الأوراق الكثيرة وكأنها متعرجة، حتى في بروزها على الأغصان، حيث بانت وكأنها تنمو بتعرج فوق الساق، وهذه الأكاليل ظهرت على الأقواس الداخلية التي كانت قائمة بين الأروقة، هذه الزخرفة أظهرت الفواكه بشكل مبهج وكأنها قيمة تستحق الاهتمام.

لكن هناك أبحاث كثيرة كتبت عن هذه الأكاليل وتحليلات خيالية صدرت حول هذه الأنماط وللأسف لم نقرأ هذه المعلومات، قال البعض إن هذه الفواكه هي التي رسمها اليهود في (الهيكل) وهي أيضا نفس الفواكه التي تظهر في عدة أماكن يهودية، وهي تمثل موسم الحصاد والبعض الآخر قال إنها أكاليل رومانية وآخرون تحدثوا عنها أنها ظهرت في الأردن في كنيسة مادبا.

عرف الخليفة معاوية العواطف بهذا القول من خلال صفوة القول:

أحب أرض الوطن، وأحب أهله، وأحب مثله الأعلى، لأن في العواطف الضمانة الفكرية والضمانة الخالصة.

وبمناسبة ما قال عبد الملك إلى معاوية في القدس: الحواس والعقل أو القلب أو الفؤاد والروح تساوي ما في حياة الإنسان من قدرات، وزود الله الإنسان بها لأغراض تتعلق بوجوده ومصيره، وأركن عليكم أن تكونوا القدوة القادرة على التعلم والمعرفة بهذه الأدوات لأن الوسيلة التي أرادها لنا الله للسعي وراء ما قدر لنا في خلقنا من كمال.

ومن مكتبة خالد بن معاوية قرأت هذا النص الذي يخاطب بها الولاة:

إن عقلك المحدود لا يمكنك إلا من معرفة جزء صغير جدا من هذه الأرض التي تعيش عليها، ومن معرفة ما هو أقل من ذلك بكثير من العالم الأكبر، وبقي المجهول أكثر من المعلوم، ولم يستطع العقل في جبروته وفعاليته الدائمة المستمرة أن يقتحم هذه اللجة المظلمة.

مداخلة

قدم صانع الفسيفساء لنا من خلال لوحاته وزخارفه قاعدة مهمة من حياة الأمة، وهي الإنسانية بين الغاية البعيدة والهداف النسبية، مدلول هذه القاعدة هو أن حوادث الكون وأجزاءه يكمل بعضها بعضا بحيث يظهر الجمال والكمال في اجتماعها وتلاقيها، والحياة الإنسانية التي هي جزء من هذا الكون نوقد عرفت هذه القاعدة بهدا النص.

إن الكائن الإنساني وحدة مترابطة ممتزجة الأجزاء، لا ينفصل منه جزء جسم عن عقل أو روح هناك مشكلات عالجها الفنان في الصخرة، وهي مشكلات القياس والتقييم من المفهوم، إن مشكلات التقييم على المستوى الفني هي أكثر صعوبة وتعقيدا من معظم المواقف الرادارية الأخرى، لهذا فكيف أمكن لهؤلاء الفنانين من قياس التغير في سلوك الزخرفة النباتية والشجرية والأشكال الهندسية، وذلك تم من خلال المعرفة والمهارة والاتجاه، هؤلاء الفنانون تعاملوا مع (التنوع) لهذا قدموا اللوحات بأسلوب التنوع نوها يظهر بتقديم شكل الخيار وكأنه نوع من أنواع الفاكهة، إدخال الفاكهة مع عناصر الورد والشجيرات قدموا لنا أيضا قاعدة كانت جديدة في عالم الفن وهي التميز والتوحيد، فالتميز قدموه من خلال التفاصيل والخبرة والمثال على ذلك يكمن في اللوحة ذاتها وما بها، فعندما ينظر الإنسان إلى هذه اللوحة فانه يراها كل ويدركها ككل، ويمكن تكرار ذلك مرات ولهذا فقد أطلق العلماء على لوحات الصخرة إنها تميز التفاصيل لأنها قدمت ملاحظات الصفات المفصلة للأمر، الملاحظ أيضا أنها ركزت على الفروق بين الأشياء أو الوحدات أيضا من اختيار اللوحات بعض تصميمها حيث كانوا يصلون إلى ضرورات التكيف بأنها هي التي تحدد مدى التمييز.

عرفوا لنا التوحيد بأنه غير التكريس، انه شيء غير الجمع، فالكل الموحد ليس مجرد مجموعة من الأجزاء بل هو شيء آخر يضاف إلى هذه الأجزاء، لهذا قدموا لنا من خلال الشكل الذي تنظم فيه هذه الأجزاء، ولهذا سميت هذه اللوحات بالشكلية، عرفها لنا الطواف) وبهذا النص حينما تنظم الأفعال والأفكار بطريقة

جديدة أو على شكل جديد، تصبح الأجزاء شيئا فرديتها، وتصبح الأعـضاء في نمط سلوكي جديد، والمهم ليس الجزء بل علاقة هذا الجزء مع الأجزاء الأخرى في النمط، ويمكننا القول أن التمييز والتوحيد من خلال تلك اللوحات الكبيرة التي كانت تغطي الأقواس الداخلية في الصخرة ليسا عمليتين مستقلتين بل إنهما تلتقيان جنبا إلى جنب، لاحظنا أيضا في لوحات الأكاليـل واللوحـات الفرديـة التي كانت قائمة ضمن دوائر صغيرة ومزخرفة بالفواكـه قانونـا جديـدا، وهـو التكرار حيث قدموه لنا من خلال نمطين الأول الاستعمال، والثاني الـترك، أمـا الاستعمال فقد قدموه من خلال إيجاد صلة مؤثر واستجابة، وقدموا هذه الصلة من خلال قابليتها للتكيف، لأن التكيف هو العامل الهـام بازديـاد الـصلة، أمـا الترك فقدموه من خلال إهمال الصلة القابلة للتكيف.

فسيفساء الأوراق

قسم الفنان الأوراق إلى قسمين، أمكننا تحديدهما والتعرف عليهما من خلال الظل، واحد أخضر، والآخر أزرق وحسب الأنماط يمكننا أن نقـول أنـه كـان مألوفا في الفسيفساء البيزنطية في القرن الخامس الميلادي، عدد كبير مـن أوراق دالية الكرمة، وأخرى مثل اللبلاب وعاشق الشجر،والذي هو نوع من النبـات تظهر هذه في الميل إلي قدمه لنا الفنان من خلال ظفيرة وثناها بشكل جعل الحبل الظفائر، إلا أنه لم يكن بين الانجازين تلاقي إلا بالفكرة، أوراق التين مع فاكهة، كيف حدث هذا؟ هل كان هناك حكمة من تسجيل هذا الحـدث عـلى دعـمات الأقواس الشمالية الغربية؟ هذا يبدو ظاهرا وواضحا لهذا يقول (بريشم) أن هذا

كان قريبا من النمط الروماني، ولكن لم أجد هذا التقارب إلا مع الاسم، إذ نجد أن الفنان الأموي قدم لنا ورقة التين وكأنها شريحة مجزأة إلى سبعة أجزاء،بينما نجدها تظهر بالنمط الروماني من خلال دائرة وشريحتها أربعة أجزاء، لا يمكن لأي إنسان مقاومة ذلك العجاب والجمال الذي قدمه الفنان في الوراق الخضراء، والتي قدمها ورسمها في موقع بعيد وخارج الواجهة وحائطها، يبدو أن الذي صمم الموديل ماهر وخبير في صناعة الفسيفساء، ظهرت الخطوط الكنتورية وكأنها خطوط زرقاء غامقة من خلال تلك العلامات التي تظهر في اللوحة، بينما نجد الضلوع وقد أخرجها ذلك الفنان وكأنها قوية وجسورة، ومنحها اللون الذهبي، ومن خلال هذا اللون ظهرت وكأنها تخرج شرارا يتلألأ من خلال موجات صوتية خضراء، وقد بدت في هذه اللوحة تطوف وتمثل حالة البرق المنير في مكان ناعم ومظلم وكذلك القمة في هذا العمل هو ذلك التصميم الذي قدمه الفنان لكل ورقة من هذه الأوراق بأسلوب متنوع عن الآخر، كل هذا التنوع وعدم التغيير بدا وكأنه جانب من التحول عن أسلوب قديم إلى أسلوب حديث، وقدم لنا هذه الأوراق وكأن لها ساق صغيرة، ومنحها اللون الخضر نوهنا لم نجد هذا النمط في العصر الروماني والبيزنطي، وقدم لنا تلك الآلة بواسطة انحناء القوس الذي ظهر وكأنه على شكل ورم وله طرف.

قدمت الوراق بأسلوب معارض وعلامتها أنها وضعت في قمة القوس العليا، هذه اللوحات كانت تمثل أوراق الكرمة، وقدم النار أجزاء من ورق الخرشوف من خلال جرن الغسيل ومن الجرن قدم لنا أوراقا صغيرة خضراء من عدة أنواع مختلفة، أيضا تلك الزخرفة لم تفرق ولم تبد تلك الزينة التي تأهلت

لتكون قمة في عالم الجمال فهذه الجمالية ظهرت حينما أخرج تلك الأوراق عن الحدود التي كان من الممكن أن تكون داخل اللوحة.

هل كان هذا الأسلوب مصطلحا اعتمد على المؤثر، لهذا قدمه لنا من خلال شجر اللبلاب ونبات عاشق الشجر حتى انه أظهره باللوحة وكأنه مشابه للزهور.

اللوحة بذاتها مثلت ذلك النسيج الذي ظهر في فارس، وظهر في سوريا في القرن السادس والقرن السابع للميلاد.

الفواكه هذه الطبيعة الفاخرة قدمها الفنان من خلال عطاء جميل وكانت تعبر عن ملاحظة فيها زخرفة غير مرتبطة بمهنته، لأن مهنته الأصالة، لهذا قدم هذه اللوحات ليس لتزيين بيت القصر إنما انطلاقا من إحساس وروعة وإيمان، من خلال تلك الموديلات العديدة والقواعد الفنية قدمها لتكون هبة للصخرة المشرفة.عظمة التنويع وجدت في تلك الأنماط وكل قارئ نمط كان يعتبر نفسه مدعوا دعوة استرسالية، ومشاهدة تلك الروائع، انه عرض لعالم الأوراق كيف هي منتشرة، من خلال العرض يمكنني القول أنها كنت متحفا لهذه الأنماط، كيف تمكن هذا الفنان من الجمع بين أوراق النباتات والأكاليل الزهرية التي يظهر بها:

(التمر – العنب – الرمان – الزيتون –الليمون – الكرز)

إلى جانب الخيار قدمه وكأنه نوع من الفاكهة وقد أظهرها وكأنها اشتقت واستخرجت مباشرة من سوق خضار وفواكه القدس. من خلال هذا الاتفاق يخيل إليك وكأن الفاكهة طازجة معروضة للبيع أو هي نموذج للعرض، انه منحها الألوان الخفيفة، هذا التكوين منحه للثمار، لم يقدمها كأي نمط غريب عن

فواكه وثمار القدس بل جعلها وكأنها محلية، أنها لوحة الأصالة، أيضا كيف وضع هذا التصميم وكيف رسم هذه اللوحة؟يمكنني القول أته رفعها غالى سبعة أمتار عن الأرض حتى يجعل منها لوحة العصر، ولوحة الروح ولوحة الفن، هذه الفواكه تم رسمها بعناية، انه ركبها من خلال إطارات صغيرة من الحجارة والرخام ومنحها هذه هذه الألوان الفاتح – الوردي –الأبيض، قياساتها تتراوح بين (٢-٣سم) وهكذا استخدم هذا الموديل ليكون من تلك اللوحات رقاعا مهذبة ومؤدبة لأن انجازه اعتمد على الواقعية، جمال ألوانها أظهرها وكأنها قوية، ولهذا كانت خالدة حيث أنها فاقت كل من عمل بالفسيفساء، كي نجعل تحليلنا لها من خلال المقارنة التي قدمتها، الفواكه كانت معروفة ومعلومة في العصر الروماني وكل الذين رسموا الفواكه وقدموها وكأنها بدائية.

زخرفة الرمان

هذه قدمها من خلال تصميم راعى به ثلاث موجات خضراء ويمكن أن أقول أنه قدمها من خلال مخطط فاتح مع تموج أخضر جميعها ظللها بالأحمر انه أظهرها وكأنها تعيش ضمن عصور وطبيعة مختلفة حيث قدمها بحجم صغير ورمان أخضر أيضا أظهرها وكأنه مستو وناضج وهذا النضوج منحه الجمال.الصلة الدائمة بالله حبه، خشيته، وتقواه، والتطلع الدائم إليه واللجوء إلى حماه، الرضى بما يحبه ويرضاه.

كان من ثمارها الإحساس الحي بالصلة الوثيقة بين الإنسان والكون، بين الأمة وعقيدتها، بين الأرض وطبيعتها، كل ذلك حدث على أرضك يا قدس،

لأنك عند الله وعند الأمة الصلة والإنسان، على أرضك بضعة من هـذا الكـون الهائل الفسيح، لكن هذا الإنسان من خلال الأمر الإلهي والتراث، أصبح بصفة صادرة من ذلك المصدر الذي صدر منه الكون.

رحم الله الخليفة أبا بكر الصديق حين واجه لوحده حروب الـرده حيـث لم يكن يسانده من كل قوى الأرض حيث قال:- العقيدة الحية تستطيع أن تتغلب على الردة، وتواجهها الوجهة الصحيحة، وكما قال معاوية:- لا هدنة بين الحـق والباطل، فأرضك يا قدس أرض الجهـاد الـدائم حتـى يـرث الله الأرض ومـا عليها).لكن إذا كنا نقرأ اليوم أنماط هؤلاء الذين استمدوا من الإسلام منهجيـة الحضارة والقاعدة الروحية، وقدموها لنا وكأننا نبات مـن تربـة، وأعنـي تربـة الروح فتخرج مشعة بإشعاعها.ولهذا فقد حسم عبد الملك هذه المنهجية.العقـل البشري طاقته من أكبر الطاقات التي منحها الله للإنسان ونعمة من أكبر نعم الله علينا لذا لم تخرج أنماطهم من خلال هذا الأسلوب، صان الطاقة العقلية من تبدد وراء الغيبيات التي لا سبيل للعقل البشري أن يتحكم فيها.التأمل لم يقدم ليكون مقصودا لذاته، وعدم القصد هذا حتى لا يصبح فلسفة لأن التأمل في الإسـلام هو قاعدة مقياسها الطاقة العقلية.

الأعمال المتكررة في الزخارف عند اليونان والرومان والبيزنطيين كان تكرارها يلفت النظر، والحضارة الأموية ألحت على صانع الفسيفساء أن ينظروا في تاريخ ما قبلهم، وعبد الملك حثهم أن يدرسوا عوامل الفناء والبقـاء في مجتمعـاتهم، لأن الدعوة لدراسة التاريخ هي دعوة للاستفادة من تجارب البشرية السابقة.

القراءة العلمية لفسيفساء قبة الصخرة تمت من قبل (فان بريشم) عام ١٩٢٧، لكن هذه القراءة كانت تعريفا ومقارنة بين نمط ونمط، ولا نقلل مما قام به (بريشم) بل هو عمل خلاق يجب علينا أن نقدره، لأنه قدم للبشرية أول حفظ للمعلومة عن هؤلاء الذين صمموا وبنوا تلك الزخارف الرائعة.

أردت من بحثي هذا أن نعرف نحن العرب ما لنا وما علينا، وأن نتعرف على تراثنا ومصادره وموارده وهذا هو كله يجب أن يتم بطريقة علمية منهجية دقيقة ومنظمة. من خلال هذه اللوحات لم نجد في أسلوبها شروحا عن المجتمع، أو عن الحياة العامة والخاصة لهذه الأمة أو حكامها، لكن عندما كانت زخارف ولوحات تعود إلى الحضارات السابقة كنا نجد بها الفروق بين طبقات الشعب، حيث نجد لهذه الزخارف من هو سيد ومن هو عبد.والرمز إلى من يعمل في العمل اليدوي أو الصناعي والزراعي كان مقصورا على العبيد، أما النبلاء فكان لهم الحكم والحرب، وأما التجارة فكانت إلى الطبقة الوسطى وهذا لا نجده في الأنماط الحضارية التي تعود للرومان واليونان والبيزنطيون.

الأصالة والاقتباس

من هذه المقدمات التي كتبت في هذا البحث، أضيف إليها هذه المقدمة وهي التي تعالج حدود الأصالة والاقتباس، وأعني هل كان صانع الفسيفساء في الصخرة أصيلا في نموذجه أم مكتسبا عن غيره.

الحقيقة تؤكد أن كل أمة تتوق إلى تحقيق ذاتها وتوكيد طابعها الخاص والتمسك بتراثها والحفاظ على خصائصها الأصلية وإبراز لونها المميز، لهذا فقد قدم الأمويون نمطهم في كل من الصخرة والمسجد.

الصخرة بأسلوب الأصالة لا بأسلوب الاقتباس وأنهم عبروا من خلال هذه اللوحات إلى مقومات الأصالة وحاجتها المحلية ومطالبها الذاتية، وكان هناك أسلوب زيادة الخبرة والانجاز لكن ليس بمفهوم الاقتباس.

وكثير من الرسومات التي يصممها أولئك الفنانون لم يستخدموها، لأنهم كانوا غير راضين عن زخرفتها ولهذا فقد اكتسبوا الكفاءة، لأن الكفاءة ليس بالإسراع في العمل، اهتمامهم لم يكن بجزء واحد من العمل بل كانوا يعملون على توازن العمل ومن ثم مدى تأثير هذا التوازن.

اختيار النماذج التي تراعي دقة النموذج ووضوحه في تحقيق الغرض المنشود هذا الاختبار كان الهدف منه تقديم الاستجابات المرغوب فيها، لأنها تقدم وضوحا لاكتشاف الصلات وتميز الخطأ والصواب، وذلك بالمواد التي يستخدمها أولئك الفنانين.من خلال هذه النماذج والتجارب حول الرسم في موضوع ما باسم في موضوع آخر، نجد أنهم وصلوا غالى نتائج سلبية، لذا عمدوا إلى العمل من خلال فعاليات متداخلة، حيث يتم إتقان المجموعة الأولى قبل الانتقال إلى المجموعة الثانية من خلال فعاليات متداخلة حيث يتم إتقان المجموعة الأولى قبل الانتقال إلى المجموعة الثانية من خلال لوحاتهم فقد قدموا لنا أداة للاتصال والتفاهم، كذلك قدم الفنان أداة للتعبير عما يجول في ذهن المرء من أفكار.

من خلال دراسة تامة حول أعمال العمارة في الحضارة الرومانية والبيزنطية عرفنا كيف كان يفكر هؤلاء المعماريون من رسومات عديدة لهؤلاء الفنانين، عرفنا أنهم كانوا يمرون في مراحل عديدة بل أن يصلوا إلى النموذج المعتمد،

وهذا الحال كان أيضا من خصائص أولئك المعماريين الأمويين، وأن الأسلوب الذي استحدثوه يدل على هذه المراحل التي مروا بها.

في المرحلة الأولى كانوا يفكرون بتداول المشكلة بين أيديهم ومن ثم يحللوها الى العناصر التي تتألف منها، ثم يجرون عليها دراسة موضوعية ودراسة عميقة، ثم تأتي مرحلة الحضانة والتي من خلالها تختمر في ذهن المفكر الحل الأنسب والأوفق ثم يجري عرضها على زملائه ونحن نسمي هذا العمل بالاستشارة وبهذا الأسلوب وصلوا إلى الحل والفكرة.

من أهم الزخارف ولوحاتها في قبة الصخرة هي التي عالجت الأخلاق المكتسبة بعالم النبات والأشجار والورود وجمعت بينها وكأنها مولود لم يخلق كاملا وإنما سيكتمل نموه مع الطبيعة والضوء، ويبقى أمامنا سؤال هام ك- هل هذه الزخارف والتصميمات والنماذج كانت وسائل ثقافية مهذبة؟

حسب المفهوم الحضاري في الدولة الأموية نجد أن الثقافة العلمية لم تكن أقل أهمية من الثقافة النظرية، وهذا يتمثل بأولئك الحرفين والمناظرين بحلقات الدرس في جميع إطار الدولة، وهذا يثبت ان الثقافة الحقيقية هي مزيج من الدروس النظرية والعلمية معا.

الأمويون أول من شعروا بالحاجة إلى إعداد المواطن ليكون مواطنا صالحا، ذات الإنسان الذي يساهم في رقي بلده وازدهارها جميع الشواهد التاريخية تدل على ان فكرة اهتمام الدولة الأموية بشؤون الثقافة فوق اهتمام الدولة البيزنطية التي كانت قائمة على أساليب ومفاهيم ثقافية علمية ونظرية في أرجاء الدولة،

وتمثل ذلك حينما نقل الأمويون الذين بالشرق إلى الغرب وعلى الأندلس، هـذه الثقافة العلمية النظرية من خلال إنشاء المدارس والتي كانت تـسمى بالنظاميـة (وهي المدارس الرسمية).

التصميمات

الزيتون: أبرز زخرفته من خلال الظلال ومنحه لونين الفاتح والأخضر، وفي القسم العلوي أضاف إليه لمسة جمال من اللون الأحمر، وهذا الأسلوب يـبرز في لوحات الفسيفساء في أنواع الفواكه، ساق صغيرة ولكنها خضراء، كانت تلـك اللوحات ذات قيمة جمالية عالية.نقطة البداية كانت من خلال تلك العلامة التي تظهر في المقطع المكعب.

الكرز: هذه الأنماط كانت قليلة إحداها قدم من خلال تصميم، وقد برز قيمة اللون الأخضر والقليل منها أرزها بالأكاليل.

فصيلة الخيار: منها نبات القرع أو اللب الذي طوره الفنان في هذه اللوحـة مـن خلال تجسيم الشكل وقدمه لنا وكأن هذه الحضارة معروضة في أسواق القدس، في التصميمات قدم لنا أسلوبي التكرار والثني، ومنحها اللون الأخضر بضلوع فاتحة.

كذلك استخدم اللون الفاتح الأخضر مع تلك التي تظهر في اللوحة، بعـض الأحيان وجدنا علامات مظللة ظهرت في المكعبات وخاصة في أنماط الفواكـه، والتي تظهر في القسم العلوي نمنها أيضا الخيار، وجد في هـذه الأنـماط اللـون الأخضر البارز وبهذا البروز نجد الشكل الدائري الذي هو مقدمة الخيار وأيضا نهايته وقدم لنا كلا من اللب والبطيخ باللون الأخضر.

عائلة الأنماط

واحة خضراء واللمسات باللون الأصفر لعدة أنماط من الفواكه،هذا ما بدا واضحا من خلال بروز نبتة الأرز التي نراها في عدة أشكال، ان وجودا كهذا يعبر عن حاجة شديدة ونادرة للمستطلع.

وهذا الاستطلاع النادر نجده في ذلك التصميم المزدوج الذي ناسب واتفق من خلال الزخرفة التي ظهر بها أسلوب التدريج والتدرج، شيء هام يجعلنا أن نقيم هذا العمل وهذا لا يتم إلا عن طريق دراسة تفكير هذا الفنان وتخيله، وذلك من خلال تجديده إلى هذه الأنماط، لقد قدمها وكأنها أنماط تناسلية، هذا لم يكن مفاجئا للزوار ومشاهدي تلك الأعمال، لأن هذه الأنماط كانت قائمة على هذه الأرض ولم يقدم الفنان بلوحاته ما هو خارج عن نبات هذه الأرضية، لكن ما يتحدث عنه(بريشم) من أن هذه الأعمال وجد مثلها في الزخرفة البيزنطية، ويقول انه وجد ذلك في الكنيسة الروسية، وفي كنيسة جبل الزيتون، ولكنني أجريت مقارنة بين هذين العملين وأستطيع أن أقول ان العمل في كل من جبل الزيتون وعلى الكنيسة التي في المطلع نجد أنه يعبر بها عن عمل بدائي، ولم نجد في تلك الأعمدة ذلك الاستطلاع النادر من خلال توافقه وتدرجه، الذي لم يكن موفقا في ملائمة التجديد في تناسل هذه الأنماط.

ولو حاولنا مقارنة ما تم اكتشافه من قبل الباحثة الفرنسية في سوريا في منطقة (حارم) السيدة ريتان، عرضت اللوحات في متحف اللوفر في باريس، في هذه الفسيفساء والتي هي رومانية الأنماط، رائعة لكنها لا تعالج التكامل والتناسل

بل تعبر عن الفردية وعن عدم التوافق والتدرج بالموضوعية للوحات التمر: هنا نجد الإتقان التام في هذا النمط ويتمثل ذلك بكيفية تعليق هذه العناقيد على فروع شجر النخيل، هذه العناقيد التي أبرزها الفنان بأنها كبيرة وثقيلة وهنا يقدم لوحة العناقيد لعائلة التمر، هنا نرى أيضا أسلوب التجسيم الذي أبرزه الفنان بأن أطال هذه الأشجار من خلال التصميم الذي عبر عنه وكأنه واحة خضراء.

في الجزء الأعلى منحه اللون الذهبي وأحيانا الأحمر وخارج الإطار منحه اللون النيلي، وفي أماكن أخرى صمم هذا الفنان بعض هذه الفواكه، وان كانت قطعا صغيرة ولكنها نادرة ولن نجدها في أي نمط من الفسيفساء وهذا تمثل بأن قدم لنا الشكل البيضاوي الكبير، وهذا تماثل وكأنه من عائلة اللؤلؤ والأسلوب هنا كان يعطي تناسبا في التلوين حيث نجد أنه يمنحها أحيانا اللون النيلي مما لاحظته في هذ اللوحات هو ما قدمه الفنان لبعض التمور بأسلوب فردي وهذا أيضا هو أسلوب نادر، وهذه الفردية تجعل كل مراقب يسأل كيف أمكن تفريدها ونشرها على طول امتداد الأكاليل داخل اللوحة.

القمح: كان نمطا رئيسا في اللوحة أظهره الفنان من خلال اللونين الفاتح والأحمر، من خلال تلك الضلوع التي تظهر في الأوراق مسحوبة من فصيلة الحنطة والحبوب هدا النموذج قد تكرر أربع مرات ولكنها كانت على مستوى عال من القيمة الجمالية والفنية، النقطة المضيئة في تلك اللوحة هو ذاك المكسب الدقيق في اللوحة، بعض الأحيان يظهر في تلوين هذا النمط اللون الأحمر والأصفر في أصناف الحبوب وأحيانا يكون بشكل داخل لوزة وأظهرها وكأنها

بارزة وتحمل مادة مرشوشة فوق الأوراق، أيضا وجدنا أصنافا من الفواكه قدمها جميعها باللون الأخضر، من هذه الفواكه:التين، الخوخ، من خلال الشكل المجفف، التفاح، السفرجل.

العنب: هو النمط الذي تغلب وفاق على جميع تلك الزخارف، ظهر بهذه اللوحة كل من العنب الأبيض والعنب الأزرق، وهما الصنفان اللذان كانا معروفين في فلسطين، وقد أظهرهما بالحجم الكبير، وبالشكل الكبير، والتلوين كان يعتبر من أهم الانجازات التي ظهرت في هذه الأنماط.

ﮪﮫﮬﮭ

انظر ملحق الباب الثامن صفحة رقم (٥٠٩)

المصادر والمراجع

1. 1837 ARUNDALE (F) Illustrations Of Jerusalem and Mount Sinai, PP.69-71 and77.
2. 1814 ALI Bey EL ABBSSI (Badia y eblich), Voyages, III, PP.137-44 and Pl. LXXI (Plan); extracted and translated by Bartlett, Jevisited, pp.154-6.
3. d. 1405 AD-DAMIRI, Hayat al –Hayawan, Jayakar, s transl., I, pp. 133and 134.
4. d. 1430 ABU, L-FIDA ISHAQ, Muthir al-Gharam (2nd Muthir), Paris MS., Bible. Nat, (bound with Ist Muthir), Nos.716
5. 1458 ABU, L-MAHASIN, Nujum, I, P. 202, II. 14-17.
6. 1463 ANONYMOUS FRANCISCAN, Description de la Terre Sainte, in the Revue de LOrient Latin, XII, P. 13.
7. 1530 ARANDA (Antonio de), Verdadra informacio dla tierra santa segu ladisposicio en este ano de D.M. XXX, (Toledo, 1537), fol. Ixiiiibxv a.
8. 1918 AHMED DJEMAL PASCHA, ALte Denkaler aus Syrien, Pala- stina und Westarabien, Taf.18 and 20 and relative text.
9. XIth cent. ABU, L- Maali AL- MUSHARRAF IBN AL - MURAJJA, Fdail bayt al –Maqdis w-ash –Sham, Tubingen MS., Seybold, scat, No27, fol. 23bff., passage transl. into German buy Hartmann, Felsendom, pp34-5.
10. 1173-ALI OF HEART, O xford MS., ff35-8 (also Paris MS., 5975, fol.20b -21a), English transl. by Le Strange, Palestine, pp.132, French transl. by Schefer, Archives de LOrient Latin, I, pp. 600-1and 602-3, reprinted by Hartmann, F elsen –dom, pp, 55-6, Russian transl. in Miednikov, op. cit.
11. ABUL-FIDA, Taqwim, pp. 227 an d 241, Guyard, s transl, 11, pp.3-4 and 19, Russian transl. in Miednikov, op.cit, 11, pp 1140 and 1144, n.3.
12. 1204 AL-MAKIN, ed. Of Erpenius, p.58.
13. 1924 A(NTONIUS)G, ABrief Guide to AL Haram AL-SHarif, pp.8-12 and Figs. 4-5. BRIGGS (M. S.), Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine, pp. 33-7

and Figs. 6-10. C RSWELL(K.A. C.), The Origin of the Plan of the Dome of the Rock. Supp. Papers of the British School of Archaeology at Jerusalem, No.2.

14. 1923 ASHBEE (C.R.), A Palestine Notebook, pp.240-4. TARCHI (U.), L, Architettura eI, Arte musulmana in Egitto enella Palestina, tav.5-7 AHLENSTIEL-ENGEL (E) Arabische Kunst, p.21.
15. 911 ARREN (J.) La Mosquee d, Omar violee. Revue Archeo-logique, 4me serie t.XVII., pp.425-3.
16. 16-AL-MADA ini says 75 H.(Ibnal-Adhari76 Fagnan, s)
17. 1910 APOSTOLIDHIS (D.)LAr chitecture en Palestine.La Cons-truction Moderne, xxv, pp.391-3, with one illustration. See also DD.157-8. ANON, Edinburgh Review, Vol. CXII, pp. 423-41. PARIS(Le contre- amiral), Souvenirs de Jerusalem, pp.3-4and 11th and 12th Plates.
18. 1873 ADLER (F.)Der Felsendom und die heilige Grabeskirche—zu Jerusalem, pp.1-10, 17-17, and 24-7.
19. 1887 ADAMY (R.) Architektoinik des muhamedanischen und romanischen Stils, pp.31-3, with plan.
20. Balaclhuri, Futuh al-Buldan P.46 (Hitti. Stransl. Pp.73-4)
21. BREYDENBACH. (B. von), Peregrinationes in Terram Sanctam (Reuwich, Mainz, 1486), Plate 7 (the earliest illustration of the Dome of the Rock, by Erhard Reuwich of Utrecht), most conveniently seen in H.W. Davies, Bernhard von Breydenbach, plates 26and 27, or in the Z.D.P.V., XXIV, Taf.2.
22. 1846 BLACKBURN (Johan), A Hand – Book Round Jerusalem, pp. 118-20.
23. BELL (G.L.), Churches and Monasteries of the Ture Abdin, in the Zeitschr Fur Geschichte der Architekur, Beiheft 9, p. 67.
24. 1844 BARTLETT (W.H., Walks about the City of Jerusalem, pp.166-8 (for Catherwoods account written in 1833)
25. 1787 BINOS (A.d e), Voyage en Egypte, au Mont- Liban et en Palestine, II, pp.193-5(seen from Governors palace).
26. 1835 BURFORD (R.) Description o a View of the City of Jerusalem pp.7-8 and plate (by Catherwood).

27. 1161-70 BENJAMIN Of TUDELA, Travel, s, Asher, s text, p.36, Transl. p. 70.
28. 1889 BRIDEL (Rev, ph.), La Palestine illustree, pl.36. MAUSS (.) Note pour faire suite au trace du plan de la Mosque d, Omar. Revue Archeol. 3me serie, t.XIV, pp.197.
29. Baladhuri, p.193, Hittis transl. p301. see also Theophanes, Bonn Ed. P. 575, de Boors ed, p376 Theophanes puts this event under the Year 6199 (=A.D. 707) and states that the order only applied to the Figures, which continued to be written in Greek because the Arabs, at That time, did not know how to write figures except in GreekMichael the Syrian (Chabot, s ed, II p. 45 I, transl. II p. 481) puts This event as late as 1022 of the Era of the Greeks = A.D. 711.
30. BERCHEM (Max van), Corpus Inscriptionum Arabicarum, II: Jerusalem, II, pp. 223-376, pls.XI-XXVII< and figs 35-75. WALKER (J) Kubbat al –Sakhra, art. In the Encyclopaedia of Islam, II, pp. 1088-91.
31. BUHL.(F.) al, -Kubbat, art.in the Encyclopaedia of Islam, II, pp. 1098-1103, with three plates, . PIJOAN (J.) History of Art, II, P. 209 and figs. 314 -15. GUTHE (Dr, Hermann), Palastina, pp. 138-9, and Abb. 6, 105 and 107.
32. BUTLER (Dr. A. J.), Islamic Pottery, pp.88, 91, n. 2 132, and 135. MIGEON (G) Les Arts musulmans, p. 6 and pls. 1-11. RICHMOND (E.T.) Moslem Architecture, pp.15 and 31-47, and Figs.5-12. VINCENT (H.) and M. ABEL, Jerusalem, II, pp. 932-3 and 973.
33. BECKER (H.) Der Temple ZU Jerusalem. Aligemine Bau-Zeiung. LVIII, pp. 16- 18 DEHIO (G)and G. von BEZOLD Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes, I, pp. 38-40, Taf. 10, and Figs, .2and 3 (section from De Vogue), .
34. 1904 BORRMANN(C.), Der Islam, in PAugk –Harttung, Well – geschichte, Band Orient, illus. on p. 167.
35. BAUMSTARK, Palestinenensia, in the Ramische Quartatschrijt XX(a)p.143.
36. BERCHEM (Max van), Inscriptions arbes de Syrie.M.I.E. III, pp 424 -7.
37. BERTOU (Comite de), La Mosquee dOmar. Bulletin de LOEuvre des Pelerinages, I, pp.69-77.

38. BORRMANN (R)Die Baukunst, I, pp.3-4-5-251, 253 and 254.
39. 1855 BARTLETT (W.H.) Jerusalem Revisited, pp.142-3. 145-8, 162-6, 176 and plate facing p.125.
40. BONNEY (T.G.) The Holy Places at Jerusalem, or Fergussons Theories and Pierottis discoveries, 8vo PARIS (Vice-amiral) Beschreibung der Omarmoschee.Allgemeine Bauzeitung, XXIX, Lit.Blatt, pp.355-8.
41. 1871 BESANT (W) and E.H. PALMER, Jerusalem, pp. 86 - 90, 94-6, and 101-2.
42. 1858 BARTOLINI, The City of the Great King, pp.495- 500 with one coloured plate (interior).
43. 1870 BARTOLINI, le Temple de Salomon a Jerusalem Revue de LArt chretien, XIV, pp. 377-81, with plan of the Dome of the Rock.
44. BEDFORD (Francis), photographic pictures, Sect.II, 6th.
45. Catani Annali dell Islam, L, pp.91-3 and 174.
46. 1811 CHATEAUBIAND (F. A. de), Itineraire de paris a Jerusalem, I, pp. 366-82 (seen from a window of the, House of Pilate, in 1806)
47. 1921 CRESWELL (K. A. C.) Muslim Work touched by the pro- Jerusalem Society, in Ashbee (C.R.), Jerusalem, 1918 - 20, pp.67-8 and Fig.77 (plan).
48. Clermont –Ganneau, Survey of W. Palestine, special Papers, p.320, and Blochet, s remarks in the Revue archeologique, 4me serie t. IX, pp. 300-1, Hittis transl.pp. 465-6. See also Musil. Kusejr Amra p.180, von Kremer, Culiurgeschichte, I, pp.167-8, Lavoic.
49. 1596 COTOVICUS (J.), Itinerarium Hierosolymitanum et Syria cum, pp. 266-7.
50. 1898 CLERMONT _GANNEAU (CH), Une inscription Inconnue du calife, Ābd el –Melik a la Sakhra. Recueil D, arcbeol. Orientale, II, p. 400.
51. CLERMONT- CANNEAU (Ch), L’hemisphere, absida ou ci- borium du Martyrion de Constantine et de la Mosquee d’Omar Recueil d’archeol. oriental, III, pp. 88-90.

52. 1909 CONDER (C. R.), The City of Jerusalem, pp.233, 236-43 252-5, 263, 300, 312-13, and 322-3. GRESSMANN (H.), Der Felsendom in Jerusalem. Plastine.
53. CLERMONT- GANNEAU (Ch.), Notes d'epigraphie arabe Journal Asiatique, 8me serie, t. IX, pp.483-5 and Plate; and in his Recueil d'archeologie oriental, I, pp. 212-13 and Plate.
54. 1856 CASTELNAU (L.de), Ein Besuch in der Omarmoschee in Jerusalem. Allgemeine Bauzeilung, Jahrgang XXl, Notizblatt Bd. IV. Pp. 47-9.
55. 1874 CLERMONT- GANNEAU (Ch.), The Jerusalem. Researches P.E.F., O.St., 1874, pp. 135-6 (re small excavations and repairs inside the Dome of the Rock), 137-9, 151-8, 164-5, and 262-3.
56. CONDER (C.R), The High Sanctuary at Jerusalem. Trans. R.L.B.A. XXIX, pp. 34-7.
57. 1877 CLERMONT-GANNERAU (Ch.) La Presentaion du Christ au Temple. Revue Archeologique, nouvelle serie, t. XXXIII, pp.311-26, with plan.
58. CHAPLIN. Letter from Dr. Chaplin (P.E.F,) Q. st 1873 pp. 155-7.
59. 1871 CONDER (C. R.), Tent work in Palestine, I, pp. 317-24, with I pl.
60. CHARMES (B.), Voyages en Syrie. Revue des Deux Mondes, 3me per., XLVI, pp.294-9.
61. CONDER (C.R.), Syrian Stone-Lore, pp. 355-62, with one figure.
62. Diez, Die Kunst der Islamichen Volker p.8.
63. 1651 D [OUBDAN] (J.), Voyage de la Terre-Sainte (Paris, 1657), p.409.
64. 1589 DE VILLAMONT, Les Voyages du Seigneur de Villamont (Arras, 1598), pp.314-2 ; 1606 ed., 293-5.
65. 1605 DE BREVES Relation des Voyages, pp. 219-21 (saw the Dom of the Rock from a window of the Qadi's house).
66. This translation has been very severely criticized by Palmerr, P.E pp.247 ff., ; and by van Berchem, C.I.A – Jerusalem, I, P. xxiv, n. 2.
67. DALMAN (G.), Neue Petra-Forschungen und der heilige Felsen von Jerusalem, pp. 111-51.

68. DIEHL(C.), En Mediterranee, pp. 265-6. VOGUE (M.de), Jerusalem: hier et auhourd'hui, pp. 50-4.
69. DUNKEL (F.), Drei arabische Inschriften aus Jerusalem Das heilige Land, LVIII, pp.163-5.
70. 1915 DIEZ (Dr. E.) Die Kunst der islamishen Volker, pp.12-16 and Abb.7-11, 81, and 84.
71. DIEHL (C.) Jerusalem, pp. 14-16 and illus. on pp. 47-9.
72. 1106-7 DANIEL (The Russian Abbot), Russian text by Venevi- tinov, published by the Russian Palestine Socy., pp.22-4; German transl. by Leskien, Z. D. P. V., VII, pp. 28-9 French transl. by Mme de Khitrowo, Itineraires russes en Orient, I (I), pp. 19-20; English transl. (from the French) by Sir Charles Wilson, Palestine Pilgrims Text Socy., IV (Y), pp. 19-21.
73. DALMAN (G.), Die Grabungen nach dem Tempelschatz von Jerusalem. Mith. Und Nachr. der Deutschen Palestine-Vereins, XVII, pp. 56-61.
74. 1895 DEHIO (G.), Ein Proportionsgesetz der antiken
75. Bauknst p.8 and Fig. 20.
76. 1925 DALTON (O. M.), East Christian Art, pp. 286-7. RICHMOND (E. T.), The Dome of the Rock in Jerusalem, Clarendon press, Oxford.
77. DALTON (O. M.), Byzantine Art and Archaeology, pp.412 and 414.
78. DIEHL (C.), Manuel d'art byzantin, p. 319; 2 me ed., p.344.
79. 1882 DESAULCY (F.), Jerusalem pp.92-5 and 106-7, with plate. SEPP (Prof. J.N. and Dr. B.), Die Felsenkuppel eine Justinianische Spohienkirche und die abrigen Tempel Juresalems, pp.30-62, 69-93, 100-7 and 135-52.
80. DRAKE (C. F. T.) Reports – XVI P. E. F., Q.St., 1874, pp.65-6.
81. 1852 DU CAMP (M.) Egypte Nubie, Palestine et Syrie, 61 and pl.117.
82. 1720 EGMOND VAN DER NYENBURG (J. A. Van), Reizen, I, p. 365. 1738 POCOKE (R.), Description of the East, II, pp.14-15 with plate.
83. END of XVth century. PHILIPPUS AVERSA, edited by Meisnerand Rohricht, Z. D. P. V., I, pp. 210-13. 1512

THENAUD (Jean), Le Voyage d'Oultremer, Schefer's ed., p.107.
84. 1519 ENRIQUEZ DE RIVERA (Fadrique), Viaje a Jerusalem (Seville, 1666), fol 67 a and b.
85. 939 EUTYCHIUS, Pocoke's ed., II, pp. 364-5 and 372-3; Cheikho's ed., II, pp. 39 and 42 ; German transl. by.
86. 1865 FERGUSSON (Jas), the Holy Sepulchre and the Temple at Jerusalem, pp. 1-27, 66-72, 114-16, 120-5 and Figs. 2.
87. 1867 FERGUSSON (Jas), History of Architecture, II, pp. 304-7 and Figs. 834-7 ; 2 nd ed., II, pp.432-5. 2 rd ed., II, pp.519-22 and Figs 972-5.
88. 1861 FERGUSSON (James), Notes on the site of the Holy sepulchre at Jerusalem, pp. 1-30.
89. FERGUSSON (Jas), The Illustrated Handobook of Architec-ture, II, pp. 527-9 and Figs. 406-7.
90. FINN (K. A.) Stirring Iimes, II, pp. 245-51.
91. 1860 FRITH (F.) Sinai and Palestine, 22 nd and 23 rd Plates.
92. 1847 FERGUSSON (James), An Essay on the Ancient Topography of Jerusalem, pp. 103-17 and 130 ff., with two plates PUCKLER MUSKAU (Prince), Die Rukkehr, II, pp. 63-9 (entered in 1838).
93. FERGUSSON (J.) The Temples of the Jews and the other buildings in the Haram area, pp. 199-228, 269-70, and Figs. 48-63.
94. 1566 FUHRER von HAIMENDORF, Itineraium (Nuremberg, 1621), pp. 54-5.
95. 1819 FORBIN (L. N. P. A. de), Voyage dans le Levant, pp.38-9, 121, 130, and pl. 32.
96. 1483 FELIX FABRI, Evagatorium, Hassler's ed., II, p. 219; extracted by Hartmann, Felsendom, p.65 ; English transl. by Stewart, P. P. T. S., IX, pp. 126, 242-52, and 259.
97. C.1130 FETELLUS, Paris MS., Bibl. Nat., Fonds Latin, No. 5129; French transl. by de Vogue, Egliese de la Terre Sainte, pp.412 and 426 ; English transl. by Macpherson, Palestine Pilgrims' Text Socy., V (a), pp. 1-2, 3, and 38.
98. FULLEYLOVE (J.), and J. KELMAN, The Holy Land, pp. 178-9, and coloured plates facing pp. 156, 158, 172, and 178.

99. GIRAULT DE PR ANGAY arabes d, Egypte, de Syrie et, d, Asie Mineure, pl. I.
100. 1840 GRAMB (M. J. de), Pilgrimage to Palestine, I, pp.239-42.
101. Gildemeister in Z.D. P. V. IV, p. 90, Russian transl. in Miednikov, Palestina, II, pp. 760- 1. Gildemeister, Z.D. P.V. XIII, p. 17.
102. GUERIN (V.) La Terre Sainte :Jerusalem et Le nord de la Judee, pp. 167-75, with tow illustration.
103. GURLITT (C.) Geschichte der kunst, I.p382. WELLHAUSEN (J.) Das arabisch Reich und sein Sturz, pp. 132-3
104. GILDEMEISTER (J.), Die arabischen Nachrichten zur Geschichte der Harambauten. Z. D. P. V., XIII, pp. 13-24. LE STRANGE (G) Palestine under the Moslem, pp. 114-51. With frontispiece and two figs.
105. 1884 GUERIN (V.) La Terre Sainte son histoire, pp. 122-8. WARREN (Sir Chas.) and C. R. CONDER, The Survey of Western Palestine, Jerusalem, pp. 38-9, 42- 3, 81-2, and 114-15.
106. GUINAUMONT (H. de), La Terre – Sainte, II, pp. 275-9.
107. HERZELED (E.) Die Qubbat al–Sakhra. Der Islam II, pp. 235-44.
108. HOGO (Edward), Visit to Alxandria, Damascus, and Jerusalem, II, pp. 272-80 (for Bonomi, s account).
109. 1497 HARFF (A. von), P ilgerfahrt, herausgegeben von Dr. E. von Groote, pp. 178-9 (entered in disguise). SCHURPF (Hans), in Der Geschichtsfreund, VIII (1852), p.216.
110. 1498 HEINRICH DER FROMME ZU SACHSEN (Prince) In Z. D. P. V. XXIV, p. 15.
111. 1836 HORNE (T. H.), and FINDEN, Landscape ILLustration Of the Bible, I 21st plate (buy Catherwood).
112. HAZAK, 1st die Felsenkuppel aut dem Tempelplatez zu Jerusalem ein fruhislamischer Bau ? Das heilige Land, LXII, pp. 29-34.
113. HERZFELD (E.) Mshatta, Hira und Badiya. Jahrb. der preusz Kunstsammlung, XLII, pp. 121- 2.

114. HARTMANN (Dr.R.) Palestina unter den Araben, pp.22-3 And 31.
115. HOLSCHER (G.) Englische Schatzgraber im Felsendom zu Jerusalem, Mitth, und Nachr. des Deutschen, Palaestinavereins, XVII, pp. 44-6.
116. HARPER(H. A.), Walks in Palestine, pp. 70-3, and Plate XIII.
117. 1930 HASSAN EL- HAWARY, in the J. R. A. S., 1930, pp. 32507 and 329, and plate V (A and B).
118. HOVER (Dr. O.) Kultbauten des Islam, p. 7 and Abb. 26.
119. HARVEY (W.) in the J. R. I. B. A.., Vol. XXXII, third Series, p. 614.
120. HARTMANN (R.), in the Orientalistische Literazeitung, XXXVIII, cols, 906-7. DUSSAUD (R.) in Syria, VI, pp. 377-8.
121. HARTMANN (R.) DerFelsendom in Jerusalem und siene Geschichte, Strassburg, 1909.
122. 1922- HARVEY (W.) Colour in Architecture J, R. I. B. A. Vol XXIX, third Series p. 495 and figs. 3-5.
123. HARTMANN (R.) Z. D. P. V., XXXII pp. 195-6.
124. HARZFELED (E.) Die Genesis der islamischen kunst. Der, Islam, I, pp. 28- 32.
125. HANAUER (J. E.) Walks about Jerusalem, pp. 188- 208, and Illus. 144, 145, 148, 150, -4 and 156-7.
126. HUGHES (T. P.) A Dictionary of Islam, pp. 557-60, with 1 Illus. (interior).
127. IBN GHADUN, Prolegomenes, de SLanes transl, in Notices et Extraits, XX, p. 375.
128. IBN AL- FAQIH, p.100, I.15-p.101, 1.6., English transl. By Le Strange, P. E. F., Q. SA, 1887, pp. 94-5, and in his Palestine, p. 120, Russean transl. in Miednikov, Palestina, II pp. 745-7.
129. c.913 IBEN, ABD RABBIHI, al – Iqd, III, p. 366; English transl. by Le Strange, P. E. F., Q. St, . 1887, pp. 97-8 And of part in his Palestine, pp. 122 and 126 and 162, German transl.
130. ISTAKHRI, p. 57, German transl. by Gildemeister, Z. D. P. V., VI, p. 3, English transl. by Le Strange P. E. F. Q. St, ,

1887 p.102 And in his Palestine, pp. 122-3, Russin transl. in Miednikov, Op. cit, II p.
131. IBN HAUQAL, p.112 (copied verbatim from Istakhri) German Transl by Gildeister, Loc. cit, VI, p.3 Russian transl. in Miednikov, Op. cit, II, p. 767.
132. IBn BATTUTA, text and French transl by Detremery and Sanguinetti, I, pp. 122 -3, English transl. by Le Strange Paalestine pp. 135 -6, and By H. A. R. Gibb, p. 56, Russian transl. in Miednikov, op, cit, II p. 1159.
133. 1340 IBN FADLIAH AL- UMARI, Tarif (Cairo ed, 1312 H.) p 185 1.7ff.
134. 1154 IDRISI, Gildemeister, s text in Supp. To Z. D. P. V., VIII, p.5, Jauberts transl. pp. 343 -4, German transl. by Gilde – meister, Z. D. P. V., VIII, p. 125, English transl. by Le Strange P. E. F. Q. st. 1888, p. 33 and in his Palestine pp. 130 -1 russian transl. in Miednikov, op. cit, II, pp. 927-8.
135. 1344/5 Ibid, Masalik al – Absar (Zeky Pasha, s ed., Cairo), I, pp. 140-4.
136. IBN AL _ ATHIR, IX, pp. 209 and 365, English transl. by Le Strange, Palestine, pp. 101 and 134.
137. Ibn Abd al- Hakam, p. 131, II. 9-10 (says 77 H), Abu Salih, Evett, s ed, p. 67, transl, p. 155, Murtadi (Murtada), Vattiers transl. pp. 257-8 and 259, Ibn Duqmaq, IV, p. 63, 11. 6-10, Maqrizi, II p. 248, II. 16-19, Abu, l – Mahasin, I, p. 77, II. 14 -18, As Suyuti, Husn, I, p. 63, and II, p. 136, his Khalifs, Jarrett, s transl p. 220 (under 77 H.), and Caetani, Chronographia, p. 939. See also Eutychius, Pocockes ed, II, pp. 368-9.
138. Ibn hisham wasten feld, s ed, I.p.336, 1 10p. 338, 1, 6.
139. Ibn Sa, d, Tobaqat sachau, s ed, I P. I 136, 1, 20 p. 120, 1, 26.
140. 1165 John of Wurzburg, in Tobler, Descr. Terrae Sancitae, ex Saec. VIII, IX, XII, et XIV, pp. 66-9, and in Hartmann. Felsendom, pp. 51- 3, French transl. by de Vogue, Eglises de la Terre Sainte, pp. 283- 8. English transl. by Stewart Palestine Pilgrims Text Socy, v (B), pp. 11and 12-20.
141. JAMAL AD_DIN AHMAD, Muthir al- Gharam (1st Muthir) Paris MS, . Bibl. Nat, . Anciens fonds, Nos. 716, 841 and 842, Arabic Text in J. R. A. S., XIX, pp. 300 -2,

English transl. by Le Strange, ibid, pp. 280-5 and in his Palestine, pp. 144-7. Copied by as – Suyuti (q.v.) and Mujirad – Din (q.v.).

142. JOHN PHOKAS, Recueil des Historiens des Croisades, C; Historiens grecs, I, P. 541, Troitsky, s ed, p. 14, English transl. by Stewart, p. p. T. S. v(v), p.20.
143. JEFFERY (G) The Secondary Churches of Jerusalem and its Suburbs. J. R. I. B. A., Vol. XVIII, Third Series, pp. 738-41.
144. JACQUESSON (E), Voyage en Egypte et en Syrie, pp. 129 –
145. Jerusalem in A. D. 1470, by Kamal (or Shams) as Din as Suyuti J. R. A. S. Vol. XIX, pp. 247-305.
146. Justin Martyr I. A. pel ctr, T. B. falls inseloins, ed hist.
147. KAHLE (P.) in the Z. D. P. V., XXXIV, pp. 56- 9 (a review of Hartmann, s work, q. v.).
148. KONDAKOV (N.P.) Arkheologicheskoe puteshestvie po Sirii I Palestinye pp. 217-33, plates XLV-XLVII and figs.
149. KUHN (Dr. P. A.) Geschichte der Baukunst, p.357 and figs. 610-11.
150. 1913 LUKACH (H. C.) Fringe of the East, pp. 75-7, 82-4, and plates Facing pp. 76 and 82.
151. 1838 LABORDE (L. de), Voyage de la Syrie, pp. 81-4 and pl.LXXIII.
152. 1818 LIGHT (Henry), Travels in Egypt, Nubia, Holy Land..and Mount Cyprus, pp. 155-6.
153. LAMMENS (H.) La Syriie ; précis historique, I, p. 83.
154. 1220 La Citez de Jherusalem, in Tobler, op. cit.pp.208 and 210, Extracted by Hartmann, Felsendom, p. 57, Englih transl. by Conder Palestine Pilgrim, s Text Socy, VI (B), pp. 12-13.
155. 1899 CLERMONT - GANNEAU (cn), Arcnaediogicai Researches in Palestine during the years 1873-4, Vol. I, pp. 179-227.
156. LEWIS (T. Hayter), The Holy Places of Jerusalem, pp.18-47 and 56- 72.
157. 1888 LE STRANGE (G.) AN Inscription in the Aqsa Mosque. P.E. F., Q. St., 1888, pp. 278-9.
158. LAGRANGE (M.J.) La pretendue violation de la Mosque O'mar. Revue Bi blique, nouvelle serie, VIII, pp. 440-2.

159. LAVOIX, op. cit, .pp.1-2. See an example with Heraclius and his tow sons standing and, on the Reverse, the Muslim profession of faith, described by Prince Philippe of Saxe – Coburg and Gotha, Curiosites orientales de mon Cabinet numismatique, in the Revue belge de numismatique, 1891, p.305, see also pp. 309-10. - Lavoix, op.cit p. xiv.
160. LALLEMAND(Ch.), D, Alger a Constantinople; Jerusalem – Damas, pp. 41-4 and pl. facing pp. 12, 42, and 46.
161. 1893 Lees (G. R.), Jerusalem Illustrated, pp. 98-107, with six illustration.
162. Lavoix, Gazette des Beaux- Arts, 2me Periode, XII, pp. 105-6, and his Catalogue, pp. XV and 13-28. A similar coin of Abd al- Malik, but of gold, is illustrated by Karabacek, Papyrus Erz- herzong Rainer: Fuhrer durch die Ausstellung, p.20. Sir Thomas Arnold (paining in Islam, pp. 123-4) doubt whether actual Portraiture was intended and suggests that the design was merely.
163. Laviox, op.cit, pp.XXIX XXXII. 41, 46, 57, 61, and 77. Since writing the above, I have been informed by Monsieur M. Jungfleisch that his copy of lane- Pooles Catalogue has been annotated by a former owner, who has inserted notices of two coins dated 57.H. struck at Kirman and Ni(sa), and one dated 77, struck at Baiza. This reduces the blank years to three only.
164. LE STRANGE (G.) Description of the Noble Sanctuary.
165. LLOYD (W.W.), Mr. Fergusson on the Temple of Jerusalem. The Architect, XIX, pp. 262-4 and 320-2.
166. LE STRANGE (G.), Notices of the Dome of the Rock ... by Arab Historians prior to the first Crusade P.E. F. O.st, 1887, pp. 90-103.
167. LEWIN (T.) The Mosque of Omar. Archaeologia, XLI, PP.135-50.
168. LANGL (J.), Denkmaler der kunst, p.11.
169. MUJIR AD-DIN, Paris MS., pp. 240-3, 370-2, 434, 436, 438 and 443 (this section has apparently copied from the 1st Muthir), French transl. by von Hammer in Mines d, Orient, II, pp.87-9 and V, pp. 162-3, and by Sau-vaire, pp.48-55, 104-9, 243, 246, and 254-5, German transl. by

Gildemeister, Z. D. P. V., XIII, pp. 19-20, Russian transl. in Miednikov, op, cit, II, pp. 1271-5.

170. MAQRIZI, Khitat, II, P.492, II.22-3, extracted by Wustenfeld, Geschichte der Copten, p. 21, transl., p.52.

171. MORISON (A.) < Relation historique, d, un voyage ...a Jerusalem (Toul, 1714), pp. 293-5 (after the description of a Christian carpenter who had been employed inside the building).

172. MORONE DA MALEO, Terra Santa (Piacenza, 1669), I pp. 81-3.

173. MARITI (G.), Istoria dello stato presente della citta di Gerusalemme, I, PP. 240-59 (description of the interior given to him by a Turk).

174. 1985 MUQADDASI, pp. 159 and 169-70; German tansl. By Gildemeiste, Z.D.P.V., VII, pp. 152 and 162-3; English transl. by Le Strange, Palestine, pp.117-18 and 123-4; and in the Palestine Pilgrims' Text Socy., III (8), pp.22-3 and 44-6; also by Ranking, in the Bibliotheca Indica Series, pp. 262 and 277-8; Russian transl. in Miednikov, op.cit., II, pp. 783 and 799-803.

175. 1310 MARINO SANUTO, in Bongars, Gesta Det per Francos, II, pp. 256-7; Stewart's transl. in the Palestine Pilgrims Text Socy., XII (B), p. 47. text, I, p. 18; transl., I, pp. 22-3), and Maqrizi 77 H., likewise Michael the Syrian, Chabot's ed., II, pp. 447 ; transl., II, p. 473 (1008 of the Era of the Greeks = A.D. 697) ; but Theophanes (Chronographia, p. 558) says A.D. 692 and, as he is our earliest authority, Lavoix (p. xxviii) accepts him in preference 6 Lavoix, Catalogue, p. xxxix 7 Ibid., pp. xxxiii and xliii.

176. 1854 MICHON (I.H.) voyage religieux en Orient, pp. 108-44.

177. MIEDNIKOV (N.A.) Palestine ot zavoevaniya eya arabami do Krestovuikh pokhodov po arabskim istochnikam, (forms Vols. XVI of the pravoslauny Palestine sborink) I, pp. 153, 523, 665-73, 773, 812, 856, 861, and II, pp. 110, 269, 270, 272-4, 517, 520, 548, 616-24, 626, 632, 691, 692, 745-7, 760-1, 767, 783, 799-803, 689-74, 914, 927-8, 956-7, 959, 992, 1040, 1094,

1111-12, 1125-6, 1140, 1159, 1210, 1213-16, 1247, 1255, 1260-1. 1265 and 1271-81.

178. Wiet, s art Kibt, in the Encyclopaedia of Islam, II, p. 1000., quoting Ibn Abd al –Hakam, p. 122, al –Kindi, pp. 58-9, and Maqrizi (Wiet ed.) II, pp. 57-8. Baladhuri, p. 466, Murgotten, s transl. p. 263. See also Lavoix, op. cit., p. VII.
179. 1907 MARGOLIOUTH (Rev. D. S.) Cairo, Jerusalem and Dama scus, pp. 214-20, coloured plates facing pp. 176and 214 and illus, on p. 217.
180. MAUSS (C.) Note sur La methode employee pour tracer le plan de la mosque d, Omar. Revue Archeol, 3me serie, t. XII, pp. 21, 23-30, figs. 6-9, and pl. III.
181. MAUSS (C.), La piscine de Bethesda, p. 22 and fig. 21 (inscription on rib of dome.)
182. 1670 NAU, Voyage nouveau de la Terre-Sainte (Paris, 1757), pp. 60-63. 1690 NABULUSI, Paris MS., No. 5960, fol. 40b.
183. 1047 NASIR-I-KHUSRAU, Sefer Nama, pp. 44-50; French transl. by schefer, pp. 87-94 ; English transl. by Major Fuller, J, R.A.S., 1873, pp. 154-7 ; and by Le Strange, op. cit., pp. 126- 30, and in the Palestine Pilgrims Text Socy., IV (a), pp. 44-50; Russian transl. in Miednikov, op. cit., II, pp. 869-73.
184. 1843 OLIN (Stephen), Travels in Egypt, Arabia petrae, and the Holy Land, II, pp. 124-6 and 271-3, with plate (exterior).
185. POMTOW, Die grosse tholoszu tholoszu Delphi kilo, 1912 pp. 179-218.
186. P. E. F. Q. St, . 1871 p.122, by G. Le Strange J. R. A. S. 1887.
187. c.1739 PERRY (Charls), View of the Levant, pp. 131-2.
188. 1552 PANTALEAO D, AVEIRO, Itinerario da terra sancta (Lisboa, 1593), fol. 115 a and b.
189. PIEROTTI (E.), Jerusalem Explored, p. 57-9, 85-8, and 296. and plates XXVI-XXVIII..
190. PALMER (E.H.), History of the Haram es Sherif. Compiled from the Arabic historians.P.E.F. Q.st., 1871, pp.127-9, 164-70.

191. 188 Palestine pilgrims. Teext society Vol-III New Yourk,1971- U-S.
192. Pringle 189.R. D. – 1982 les edificies eccleslastiaues du Royaume Latnde 82-92.98.
193. 1620 QUARESMIUS, Historica theological et moralis Terrae Sanctae elucidation (Antwerp, 1639), II, pp. 110-12.
194. 1275 QAZVINI, II, p. 108, I 14-p.109, 1.8, Russian transl. In Miednikov, op.cit, II, pp. 1125-6.
195. QUOTED by caetani op cit.t. puul.
196. QALQASHANDI III, p. 342.
197. QOLDZINER Muslim studies 11-44, ff. Creswell op. Cit, 65-67.
198. 1974 RIVOIRA (G. T.), Architettura musulmana, pp.48-77 and Figs. 30 ff. ; English transl., pp. 45-72 and Figs. 30ff.
199. 1822 RICHARDSON (Richard), Travels along the Mediterranean, II, pp. 285-7 and 294-304 (entered four times in disguise in1818).
200. RITTER (C.) Erdkunde von Asien (ist, ed. not available); 2te Ausgabe, XVI, pp. 413-21;Gage's condensd transl., IV, pp.119- 21.
201. ROBINSON (G.) Three years in the East, pp. 94-6 and 301-2 (saw it from the house of the Governor, in 1830).
202. RIEGL (Alois), Stifragen, p. 343 and Fig. 196.
203. REISS (Dr. von), Zur Baugeschichte des Felsendomes in Jerusalem. Z. S. P. V., XI, pp. 197-221.
204. 1921 RIVOIRA (G. T.), Architettura Romana, p.316 and Fig. 336; English transl., p. 281 and Fig. 336.
205. RICHMOND (E. T.) in Luke (H. C.) and E, KEOTH-ROACH, The Handbook of Palestine, pp. 68-9.
206. ROSEN (Dr. G.) Topogtaphixches aus Jerusalem. Z. D. M. G., XIV, pp.618-20.
207. Richmond (the Dome of the Rock in Jerusalem p 10).
208. Richmond op-cit p.9 the two octagons and the central ring are all oy course, concent- ric and the two for mevare on the same axis.
209. Rivoira, Lambard ic Are hitecture II, pp. 23-4.
210. Rivoira. Moslem Architectu re, pp. 122-3 and below, pp. 83-4.

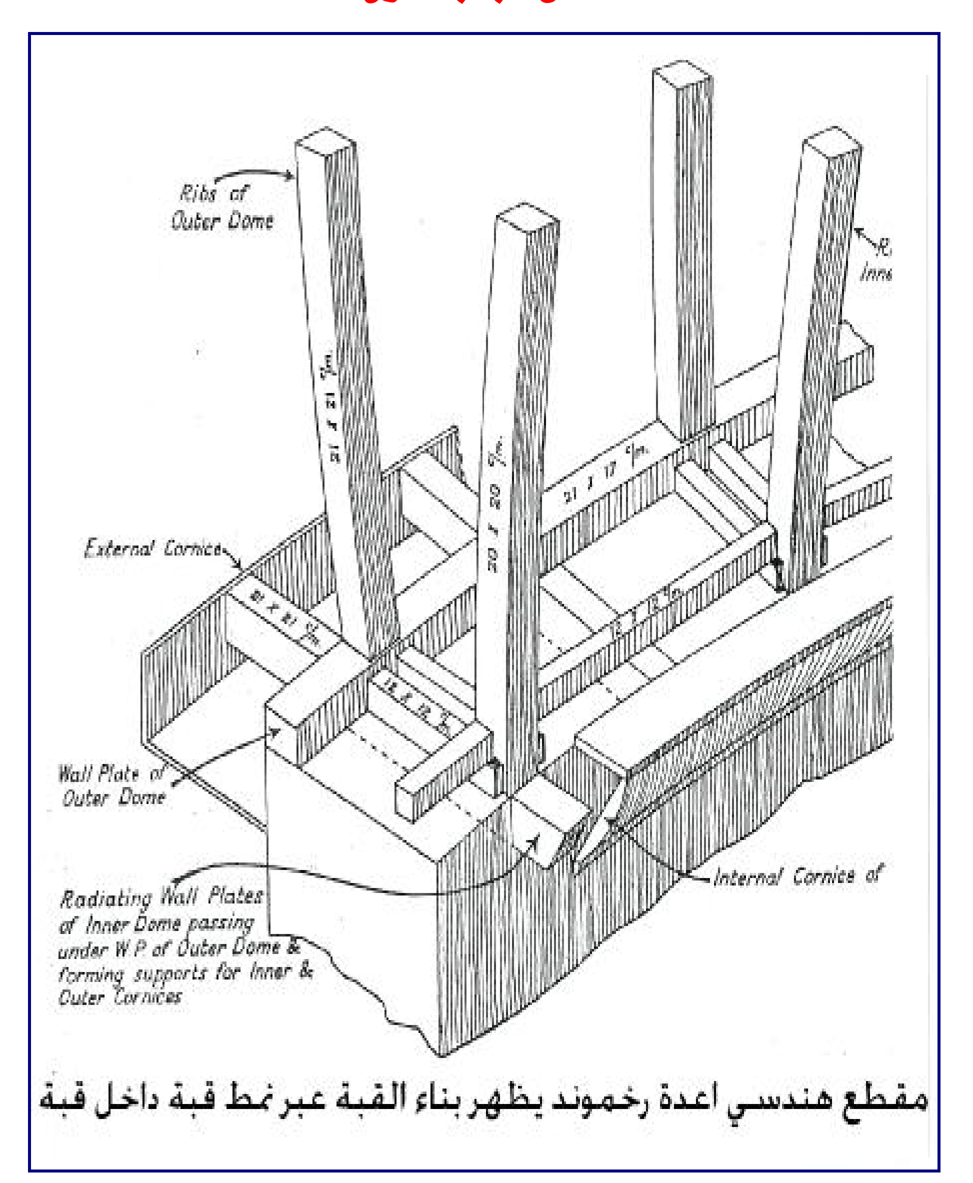
211. Rohault de Flenry, le latran au rloyem-Age, pl. 33 and 3n and pp. 310-13 - and uos.
212. Syrian Stone Lore, p.359.
213. Schwally in the Z.D.M.G, LII p, 147. quoting the kitabal Agham 111-2.
214. 1470 SHAMS (or KAMAL) AD-Din AS-SUYUTI, I that al-Akhissa Chap. IX (copied verbatim from the 1st Muthir); English transel. by Reynolds, pp. 184-90; and by Le Strange J.R. A. S., 1887, pp. 280-5 ; and in his Palestine, 144-7; German transl. by Gildemeister, Z.D.P.V., XIV, pp. 19-20 ; Russian transl. in Miednikov, op. cit II. pp. 1214-16.
215. 1911 STRZYGOWSKI (J.) Felsendom und Aksamoschee. Der Islam, II, pp. 79-97.
216. 1919 STRZYGOWSKI (J.) Ureprungder christlichen Kirchenkunst, p. 92 ; transl. of Dalton and Braunholtz. pp.106-7.
217. 1485 SURIANO (Erancesco), IItrattato di Terra Santa e dell, Oriente, Edited by Golunovich, Milan, 1900, p. 97.
218. STRZYGOWSKI (J.) Ornamente altrabischer Grabsteine in Kairo, ibid., II, pp. 305-7 and Abb. 1-3.
219. 1917 STRZYGOWSKI (J.), Altai-Iran und Volkerwan-derung, pp.232-3 and Abb. 190-2.
220. Somewhat crude because it assigns equal important to each I being a more fundamental matter than the gilding of the dome. In this Bibliography the marginal sates down to A.D, 1800 re date of publication of the work cited.
221. SEPP (Dr. B.), Die Felsenkuppel in Jerusalem Z.D.P.V., XII, PP. 167-92, whit section. SIMPSON (W.) The Holy Sepulchre and the Dome of the Rock. P.E.F Q. st., 1889, pp. 14-17.
222. SPENCE (T.R) Jerusalem from an Architectural Point of View. Architectural Review, VI, pp. 258-60 with three illustrations.
223. Subhi Bey, Z. D. M.G., XVII, pp. 43-4.
224. SHICK (C.), The Book : 'Palestine under the Moslems'. P.E.F., Q. st. 1898, pp. 84-5.
225. 1887 SCHICK (C.) Beit el Makdas, pp. 6-21 and 149-57, with three figures.

226. SALADIN (H.) Manuel d'art musulman I, pp. 55-71 and figs. 22-6.
227. STURGIS (Russell), A History of Architecture, II, pp. 192-4 and figs 174-5.
228. 1894 SCHICK (C.) Die Baugeschichte der stadt Jerusalem Z.D.P.V., XVII, pp. 173 and 175-8.
229. SIMPSON (W.), The Sakhrah P.E.F., Q.st. 1887, pp. 74-5 with view and plan of rock.
230. 1896 SCHICK (C.) Die Stiftshutte, der Temple in Jerusalem und der Tempelplatz der Jetztzeit, pp. 216-33, 242-53 and Taf X.
231. SALZANN (A.) Jerusalem, 30th plate.
232. SEEP (Dr. J.N.), Jerusalem und das heilige Land, I, pp. 219-306 ; 2nd ed., I, pp. 351-86.
233. STRAUSS (F.A.), Sinai und Golgatha, pp. 215-17 ; 2te Aufl., pp. 244-5.
234. 1879 SIMPSON (W.) Ransieience or P.E.F., Q., st 1879 pp. 18-32.
235. SAVIGNY DE MONCORPS, Journal d'un voyage en Orient, pp. 116-18 and 145.
236. SEEP (J.N.), Neue a architektonische Studien, pp. 23-45.
237. Strzyg owski, Klenasien, ein Neul and der Kunstgesct hichte, pp. 167 and 208.
238. TSCHUDI (Ludwig), Reyss vnd Bilgerfahrt zum Heyligen Grab 1604, pp. 226-7.
239. C. 1172 THEODRICH, Tobler's ed., p. 38 ; extracted in the Survey of W. Palestine : Jerusalem, pp. 52-3 ; and in Hartmann, Felsendom, pp. 53-4 ; English transl. by Stewart, Palestine Pilgrims' Text Socy., (8), pp. 25-7.
240. Thomas J.R.A.S., XII, p. 314 ; and Mordtmann, Z.D.M.G., VIII, p. 168.
241. Thomas (E.) The Pehlvi Coins of the early Mohammedan Arabs, in the J.R.A.S., XII, pp. 253-347, and his supplementary memoir, ibid., XIII, pp. 373-428 ; also Mordtmann's important memoirs in the Z.D.M.G., IV, pp. 505-9 ; VIII, p. 1-194 ; XII, pp. 1-56 ; and XIX, pp. 373-496.

242. Thomas, J.R.A.S., XII, pp. 280 and 282; and Mordthmann, Z.D.M.G., IV, p. 505; VIII, pp. 149-54, 157-8; XIX, pp. 464 and 485.
243. 1853TOBLER (Dr. T.) Zwei Bucher Topographie von Jerusalem, I, pp. 512, with one figure (plan).
244. THOMSON (W.T.) The Land the Book: Southern Palestine and Jerusalem, pp. 496-8, with I illus. ; 1910 ed., pp. 699-700, with coloured plant.
245. 1883 TAYLOR (Isaac), The Alphabet, I, pp. 321-23, with facsimile of 'Abd al-Malik's inscription. VAUX (Baron L.de), La Palestine, pp. 192-201.
246. Tabari Quoted by Creswell EMAF, p.26.
247. 1863 UNGER (F.W.), Die Bauten Constantins am heiligen Granbe zu Jerusalem, pp. 42-50, 112-17, 124-6 and figs.
248. Van des volde C.W.M. 1854 Narrative oy Journey thouth Syria and Palestine 1851-1852.
249. 1666 VON TROILO, Orientalische Reise-Beschreibung (Dresden 1676), pp. 165-7.
250. 1905 VOGUE (Comte M.de) La Mosquee d'Omar a Jerusalem. REVUE illustree de la Terre Sainte, XXII, pp. 129-43.
251. VOGUE (Comet M. de) Le Temple de Jerusalem, pp. 73-98, figs. 43-4 and pls. XVIII-XXIX.
252. VOGUE (Comet M. de), Les Eglises da la Terre Sainte, pp. 266-276-91. and pls. XIX-XX.
253. VERNEILH (F.de), in Didron, Annales Archeologiqus, XX, pp. 30-1.
254. Vitruvius, BK, I, ch, vi, 4.
255. Vincent and Abel, op, II, cit, II pp 381-2 and 394 Ctextof peter the tberian).
256. Van Berchem C.I.A.- Jerusalem II, pp. 224-8. op. cit, II, pp. 225-7.
257. Van Berchem, op cit II, pp. 335-8 drum had already been faced in 925-15 us 16.
258. WILLIAMS (R.) Crosses on the Mosque of the Dome of the Rock. P.E.F., Q. st., 1913, pp. 178-83.
259. 1845 WILLIAMS (George), Holy City, pp. 204-5, with one figure; 2nd ed., I, pp. 317-18, II, pp. 90-118 and 416-27.

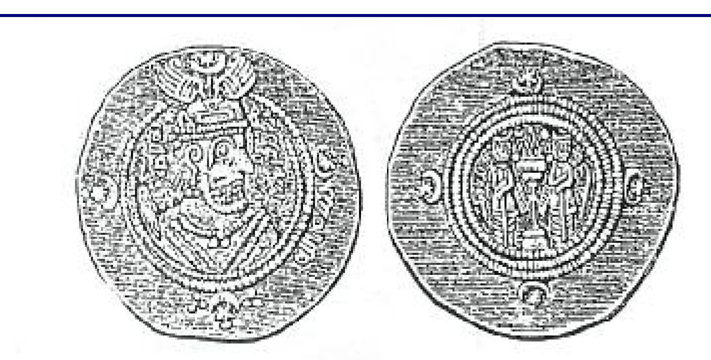
260. WASTON (Sir C. M.), The Story of Jerusalem, pp. 148-55, 157-8, 159, 161-2, and 190.
261. 1920 WORMANN (Karl), Geschichte der Kunst (2te Aufl.), II, pp. 375-6.
262. C.1184 WILLIAM OF TYRE, BK. I. c.2, and VIII, 3; in the Recueildes Historiens des Croisades, B.-Occidentax, I, pp. 13 and 326.
263. WASTON (D.) The Mosque of Omar. Trans. Of the Scottish Ecclesiological Socy., I, pp. 35-42.
264. 1872 WOLFF (Dr. T), Jerusalem, pp. 91-5, with wooucut.
265. WILSON (Col.), Pictyresque Palestine, Sinai and Egypt, I, pp. 53-65.
266. WILSON (Capt. C.W.) Ordnance Survey of Jerusalem I, pp. 32-6 and Plates II, XIII, XIV, and XVII ; and II, plates 1-4 and 9.
267. WILD Die Omar-Moschee in Jerusalem. Allgemeine Bauzeitung XIX, pp. 1-2, and one plant (in folio volume).
268. Warren and Conder, survey of western Palestine. Jerusalem p. 38. Waston, story of Jerusalem (1912) p. 150.
269. William of Tver, BK VIII C.3.
270. Wilk in son architectural procedures in Byzuntine-Palestine levan 13-156-72.
271. Yaqut (12251 Plates of cooper gilt (IV. P 59, 71, 20).
272. 874 YAQUBI, Tarikh, II, pp. 311 ; English transl. by Le Strange, Palestine Exploration Fund, Q.St., 1887, p. 93 ; and in his Palestine under the Moslems, p. 116 ; German transl. by Gildemester, Z.D.P.V., XIII, p. 16.
273. 1225 YAQUT Mu'jam, IV, p. 594, II. 10-17, and p. 597, I. 10- p. 598, I. 3 ; Russian transl. in Miednkov, op. cit., II. pp. 1094 and 1111-12.
274. Yaqubt, History (260 H=874), II p. 311 as translated by Gle Strange in the Palestine Exploration fund Q.St., 1887, p.93.
275. 1586 ZUALLARDO (Giovanni), II devotissimo Viaggio di Geru-salemme (Roma, 1587), p. 161.
276. Zewski, Die, Provincia III, Fig- 911.

ملحق الباب الأول

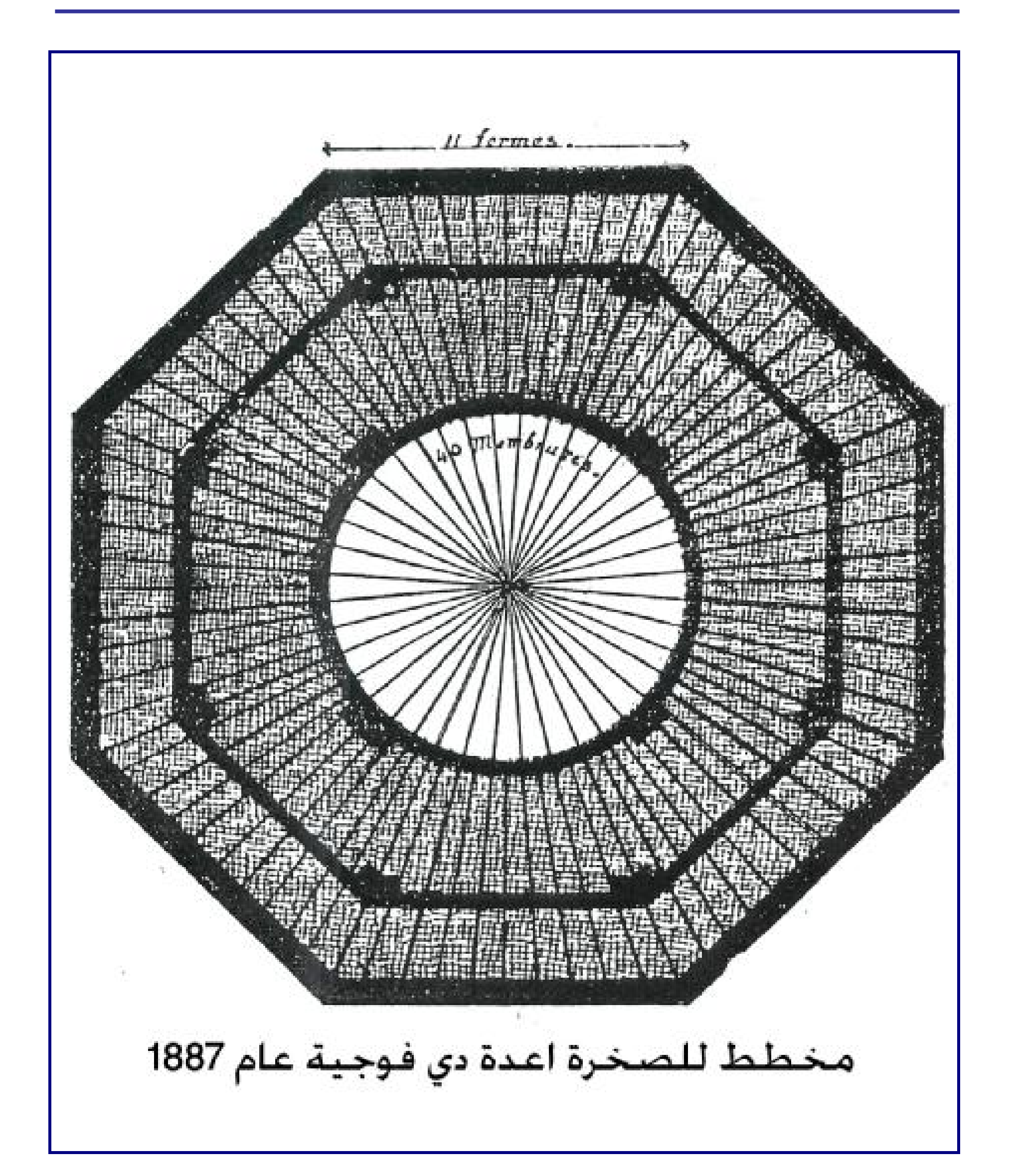


مقطع هندسي اعدة رخموند يظهر بناء القبة عبر نمط قبة داخل قبة

الواجهة الجنوبية الغربية من قبة الصخرة حيث يظهر
انماط من الفسيفساء التي تم تغيرها



القطعة النقدية التي سكها معاوية عام 43 هجري



مخطط للصخرة اعدة دي فوجية عام 1887



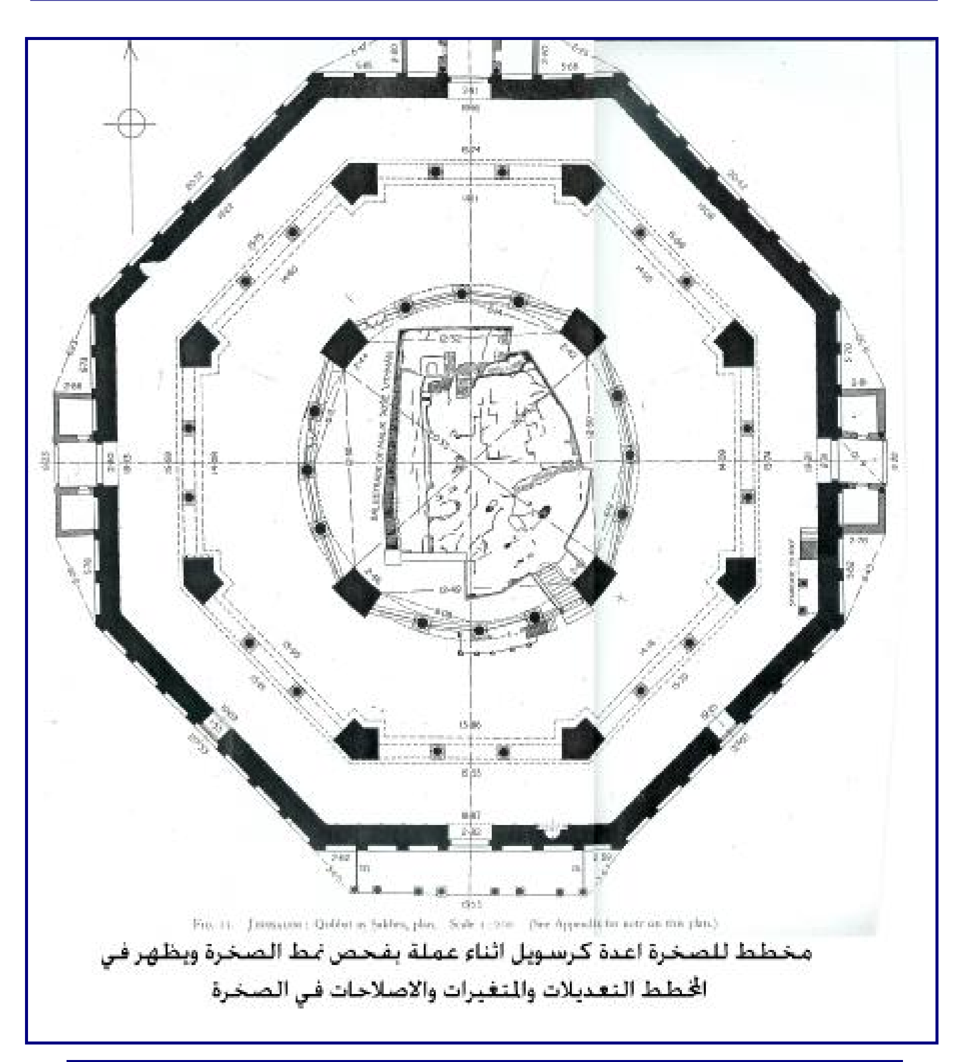
قطعة نقدية من البرونز سكها عبد الملك
بمناسبة بناء الصخرة والمسجد الاقصى

PLAN OF THE SAKHRA

NORTH

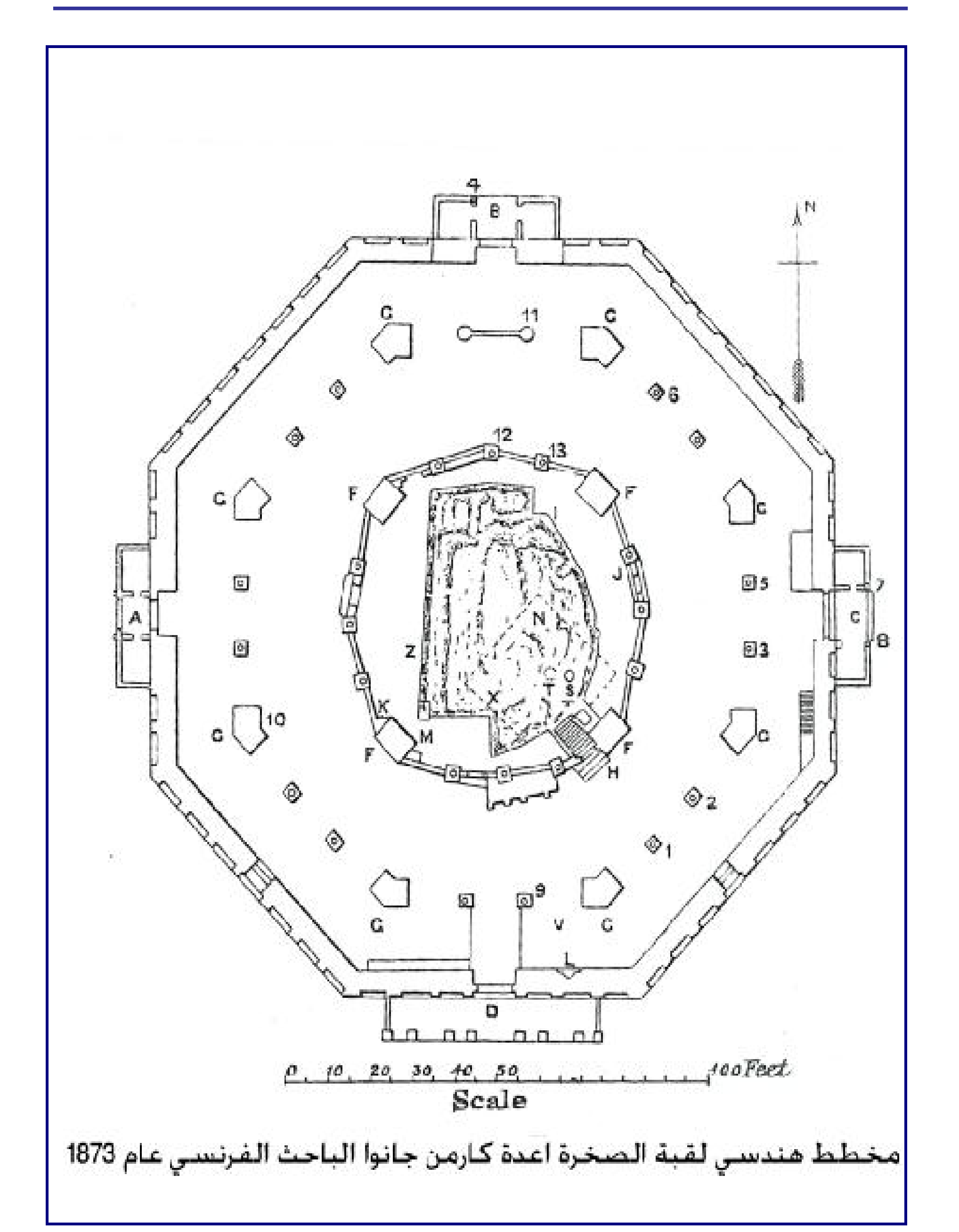
Scale 1/200

مخطط يظهر بداية بناء قبة الصخرة

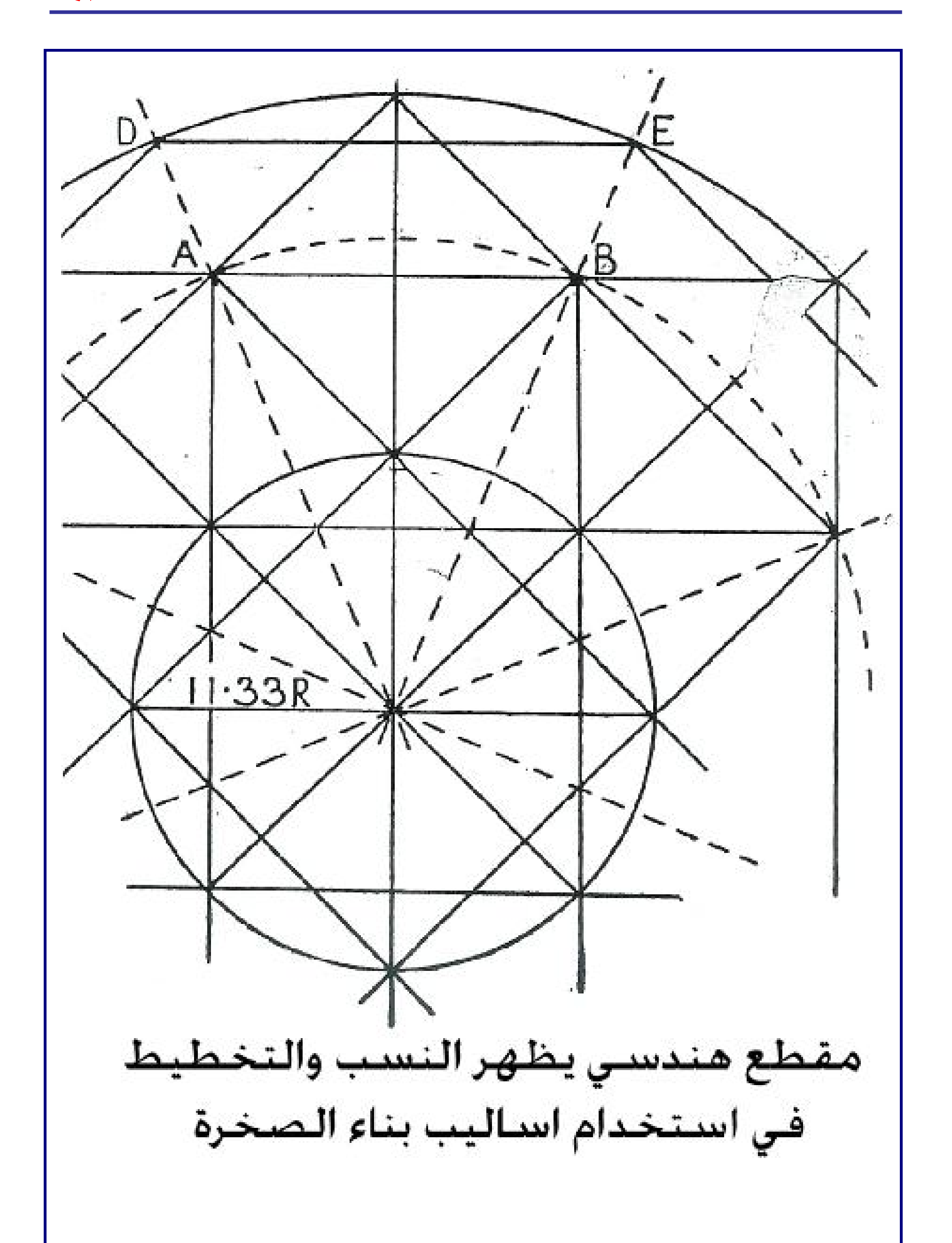


مخطط للصخرة اعدة كرسويل اثناء عملة بفحص نمط الصخرة ويظهر في المخطط التعديلات والمتغيرات والاصلاحات في الصخرة

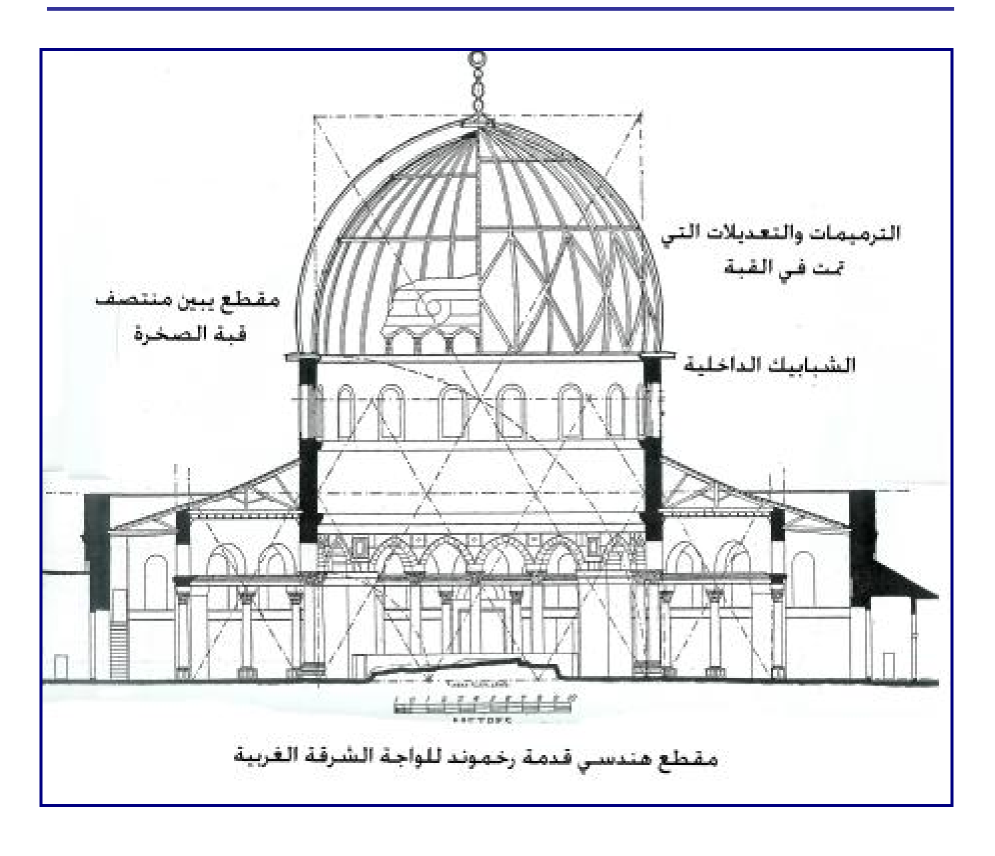
مخطط الواجهة الجنوبية الغربية



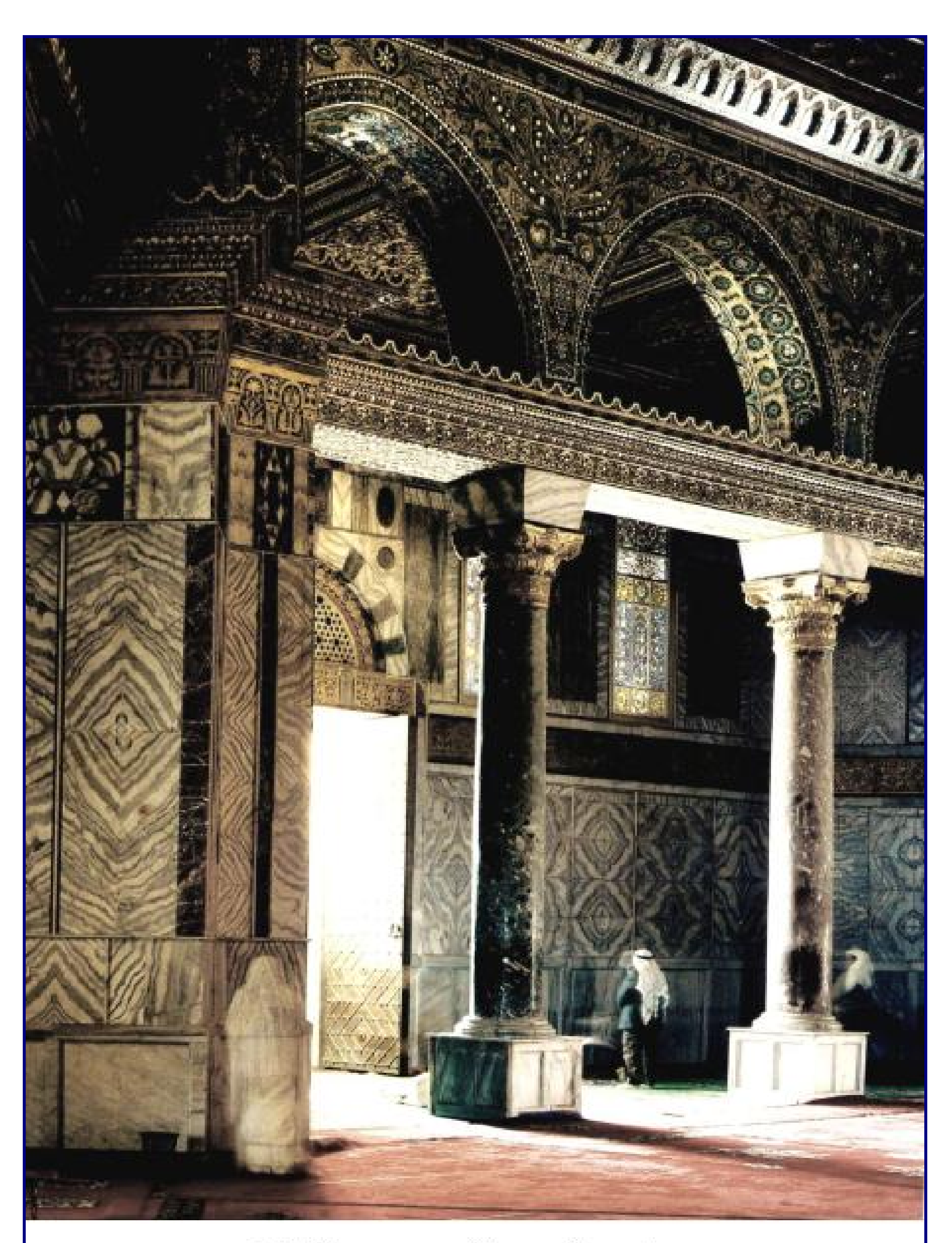
مخطط هندسي لقبة الصخرة اعدة كارمن جانوا الباحث الفرنسي عام 1873



مقطع هندسي يظهر النسب والتخطيط
في استخدام اساليب بناء الصخرة

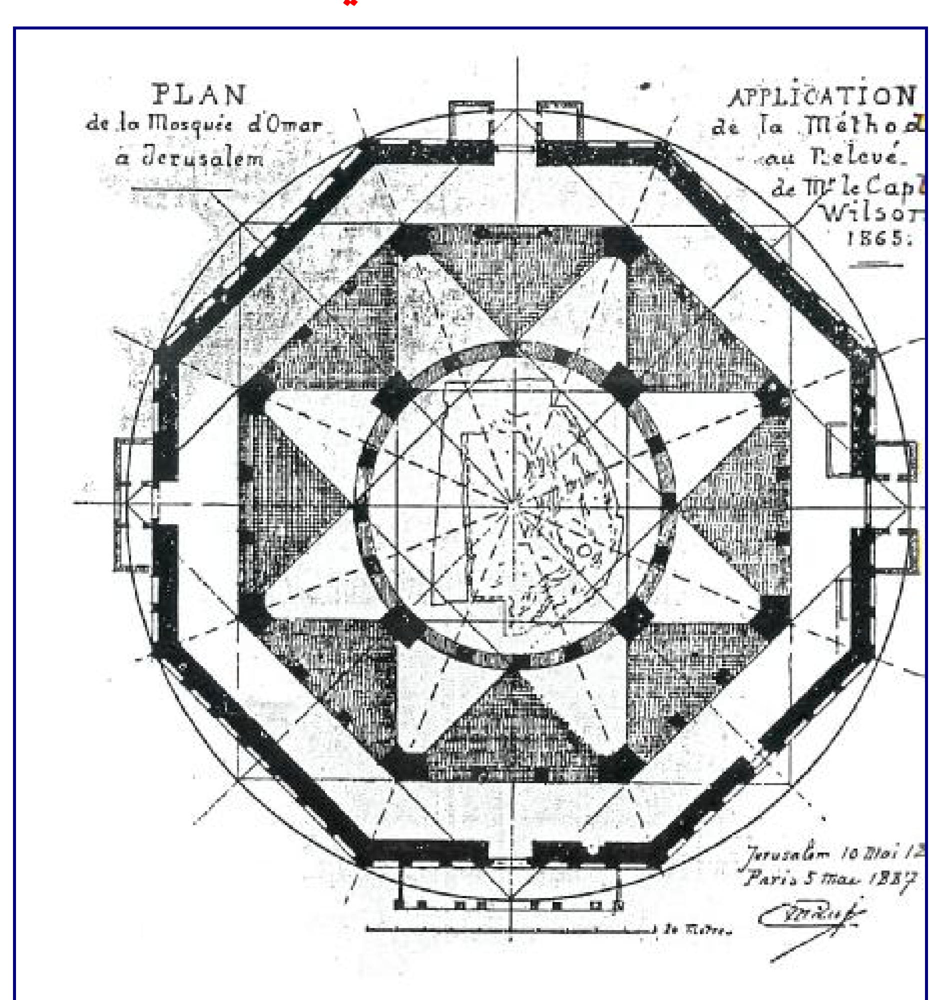


مقطع هندسي قدمة رخموند للواجة الشرقة الغربية



صورة تظهر العمود المركزي
وزخرفة السقف كذلك الدعمات العريظة
والاقواس الداخلية

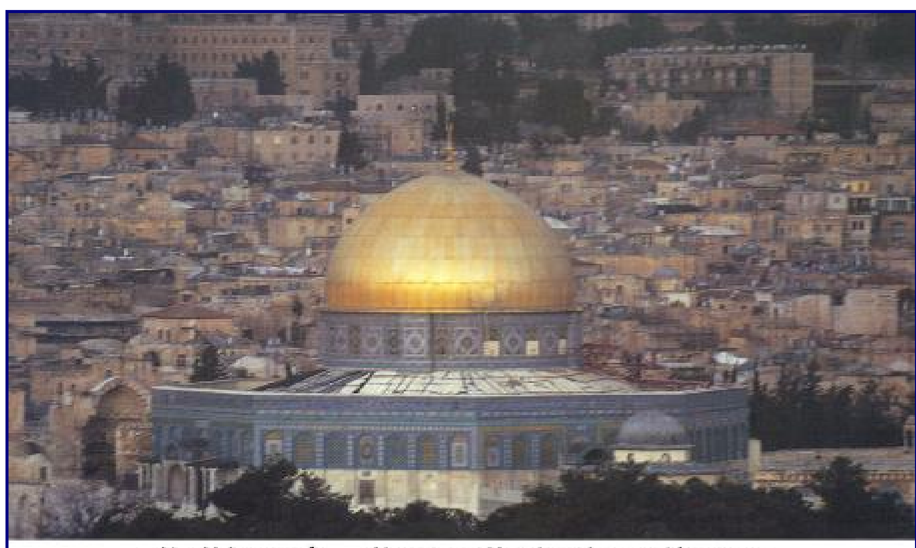
ملحق الباب الثاني



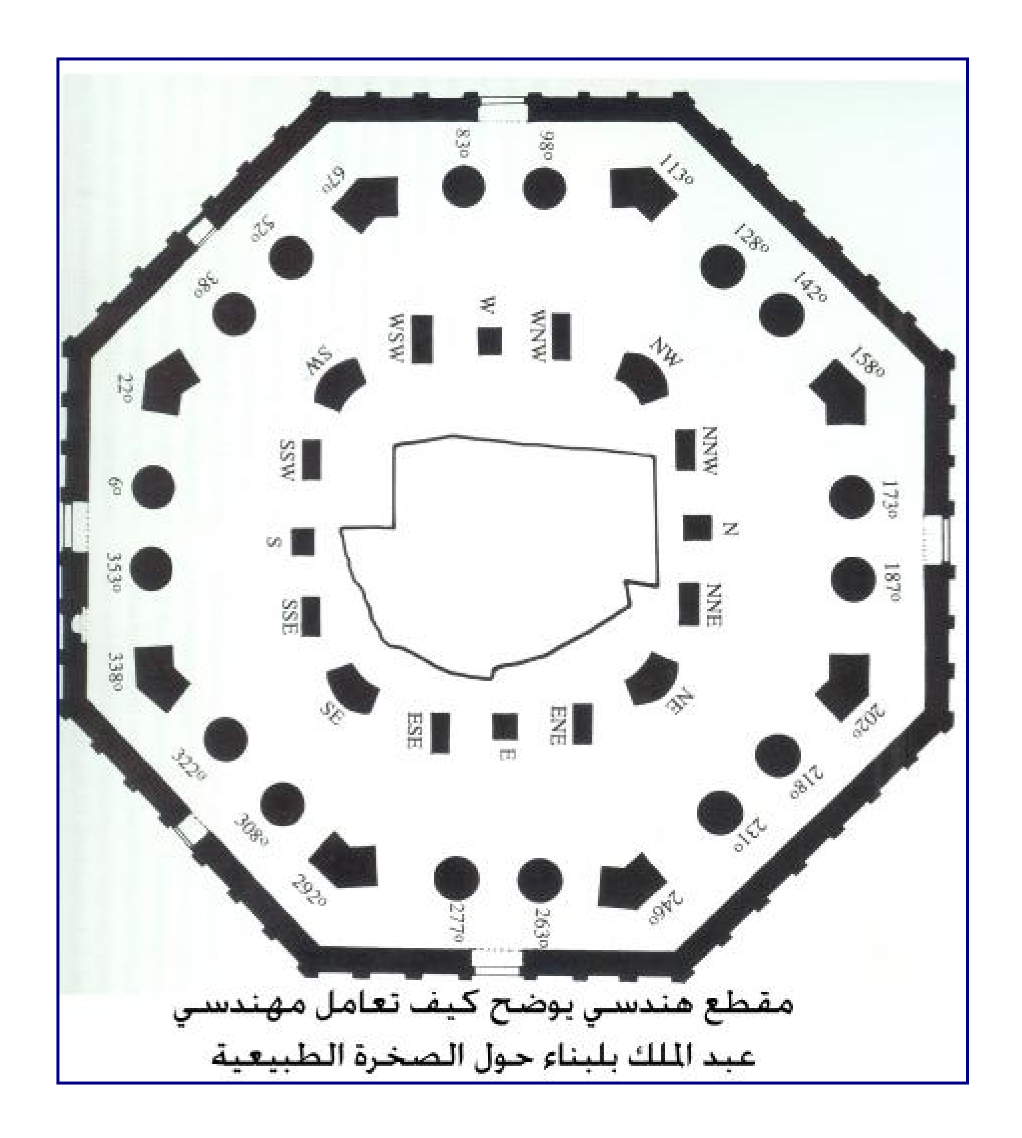
مخطط الصخرة الذي اعدة شارلز ورن وكوندير عام 1865



صورة تبين ان كل زاوية من زوايا الصخرة
كانت قائمة على ثلاثة اعمدة



صورة لاحدى لوحات الصخرة التي شرحها العالم
السويسري فان بيرشم عام 1888



مقطع هندسي يوضح كيف تعامل مهندسي
عبد الملك ببناء حول الصخرة الطبيعية

صورة تظهر الزخارف على تاجات الاعمدة
التي كانت تغطي الجهة العليا من الصخرة



صورة تبين ان كل زاوية من زوايا
الصخرة تم زخرفتها عبر ملىء الفراغات

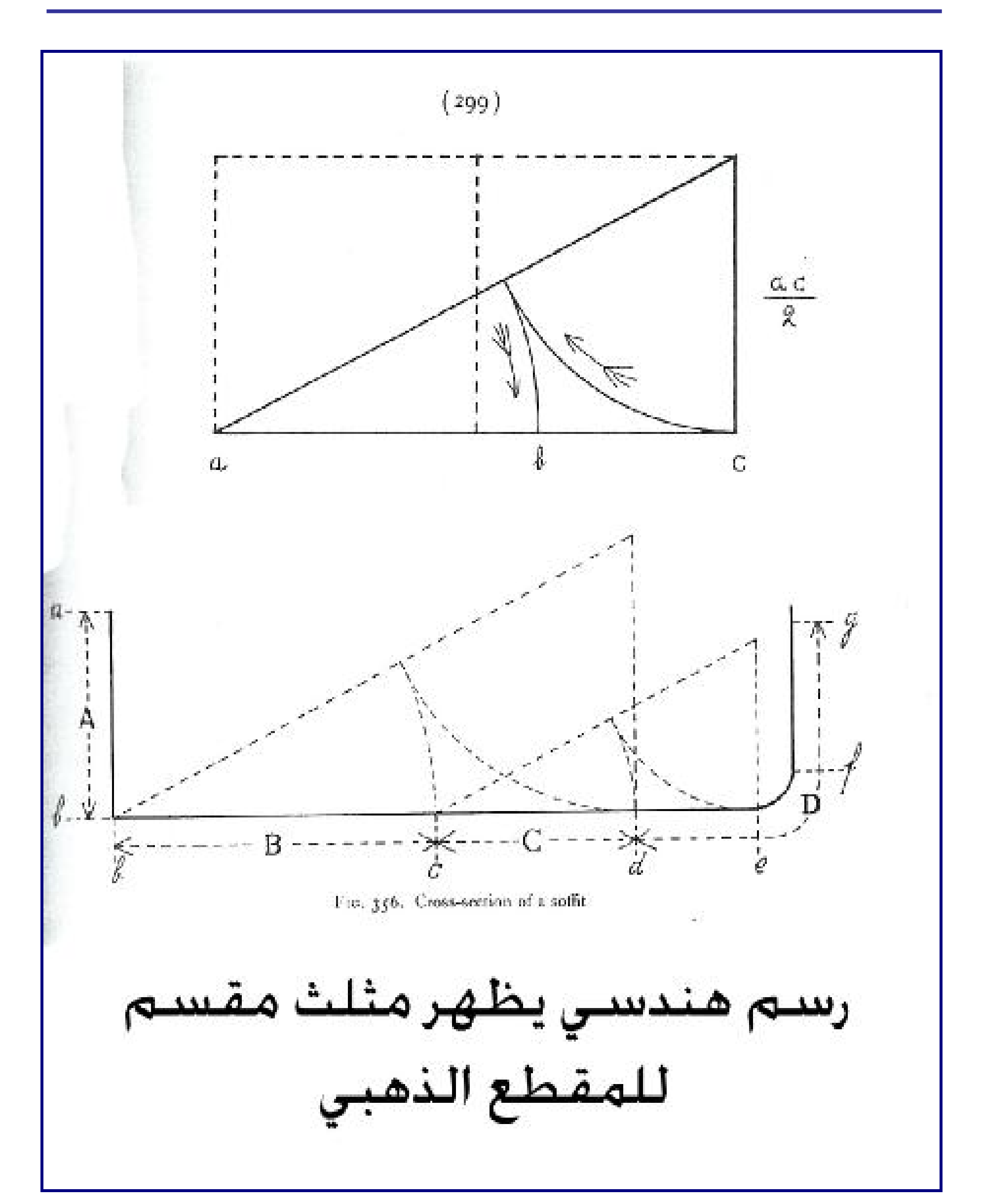


Fig. 356. Cross-section of a soffit

رسم هندسي يظهر مثلث مقسم للمقطع الذهبي

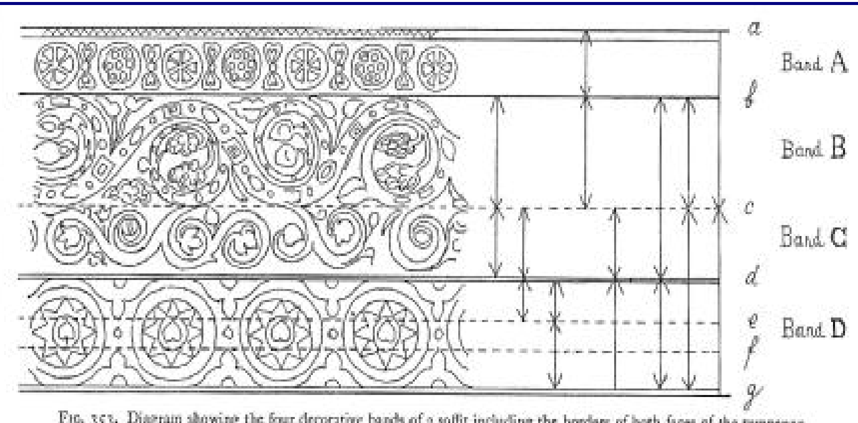


Fig. 353. Diagram showing the four decorative bands of a soffit including the borders of both faces of the tympanon

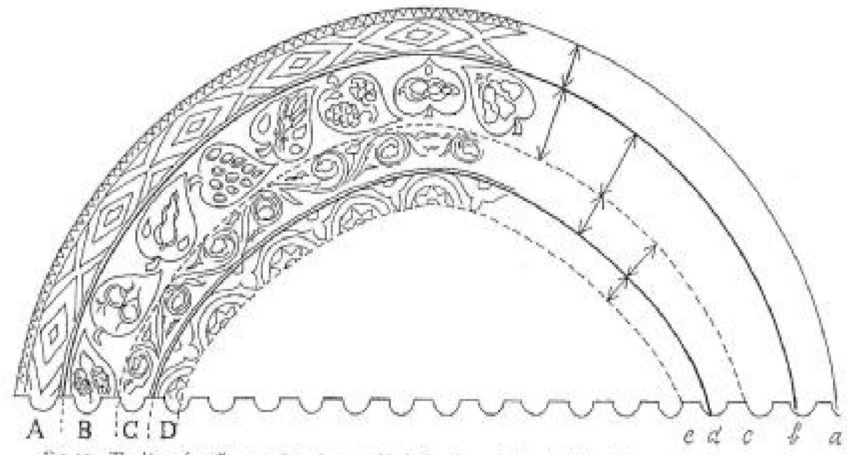
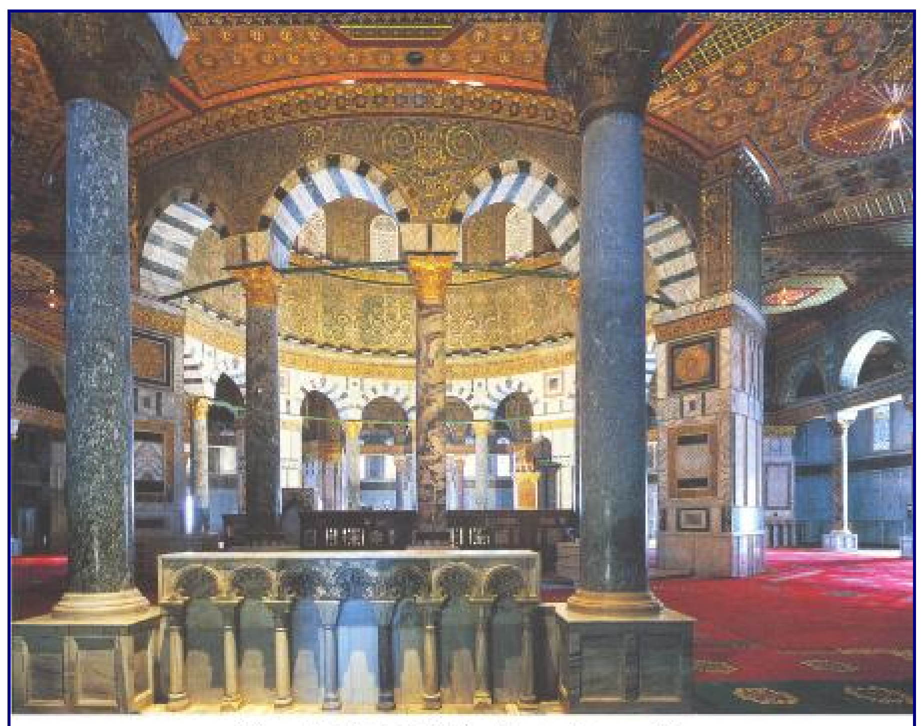


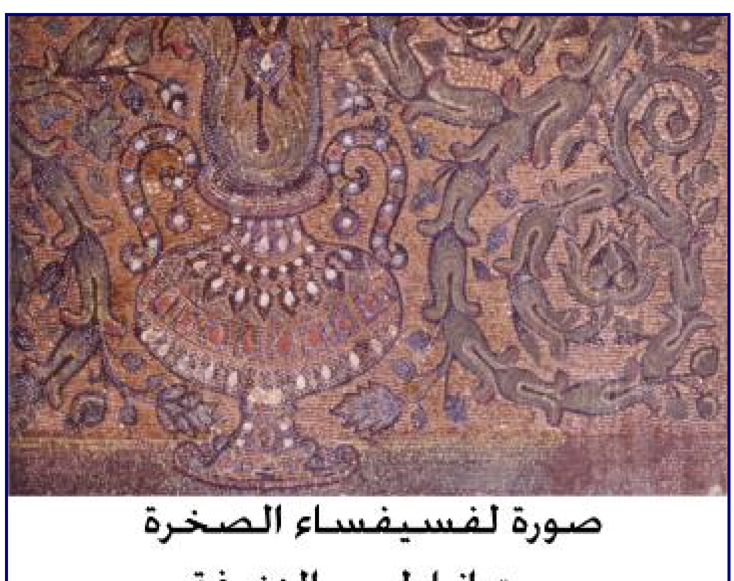
Fig. 354. The décor of a soffit as seen from the ground including the vertical border (A) on the inner face of the tympanon

نموذج للمثلث والمستطيل عبر المقطع الذهبي



صورة لاحدى الدعمات والزخرفة عليها حيث اجرى
صلاح الدين تعديل على صحن الصخرة وازال الكرونيشات التي اقامها الصليبيون

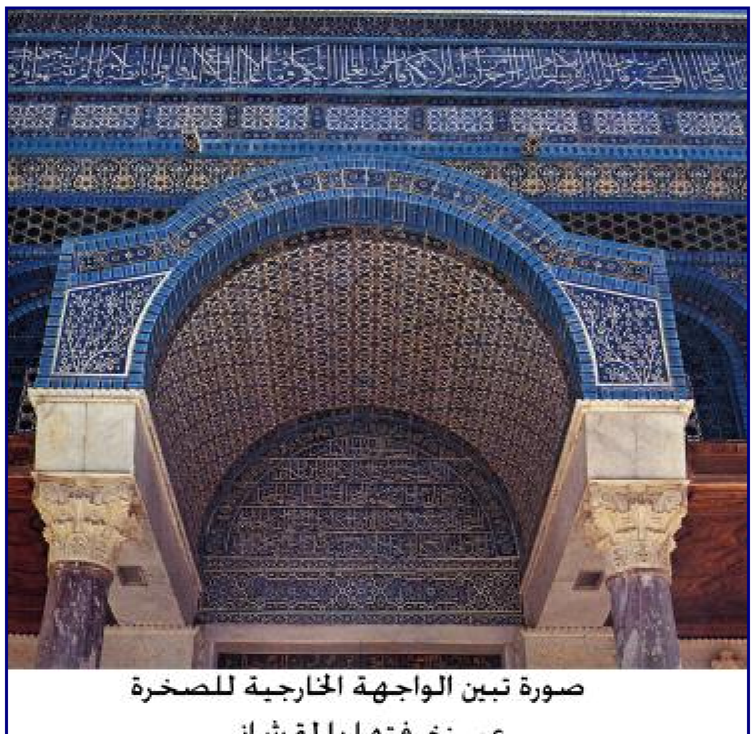
ملحق الباب الثالث



صورة لفسيفساء الصخرة
حوت انماط من الزخرفة



صورة تبين القبة من الخارج والرقبة وسطح الصخرة

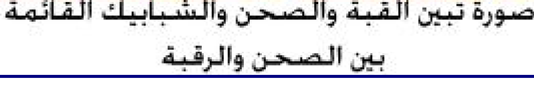


صورة تبين الواجهة الخارجية للصخرة
عبر زخرفتها با لقشاني

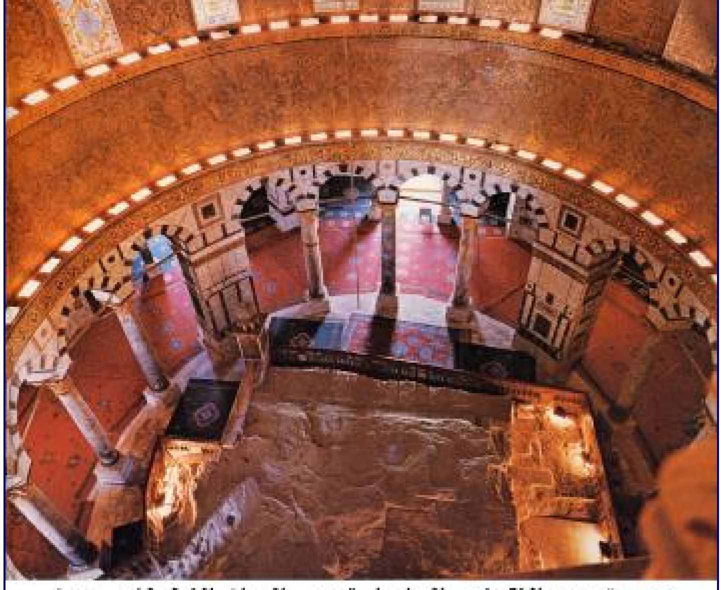


صورة تبين الخط الفاصل بين سقف قبة الصخرة
والخط المقلم والممرات المظللة





صورة تبين القبة والصحن والشبابيك القائمة
بين الصحن والرقبة



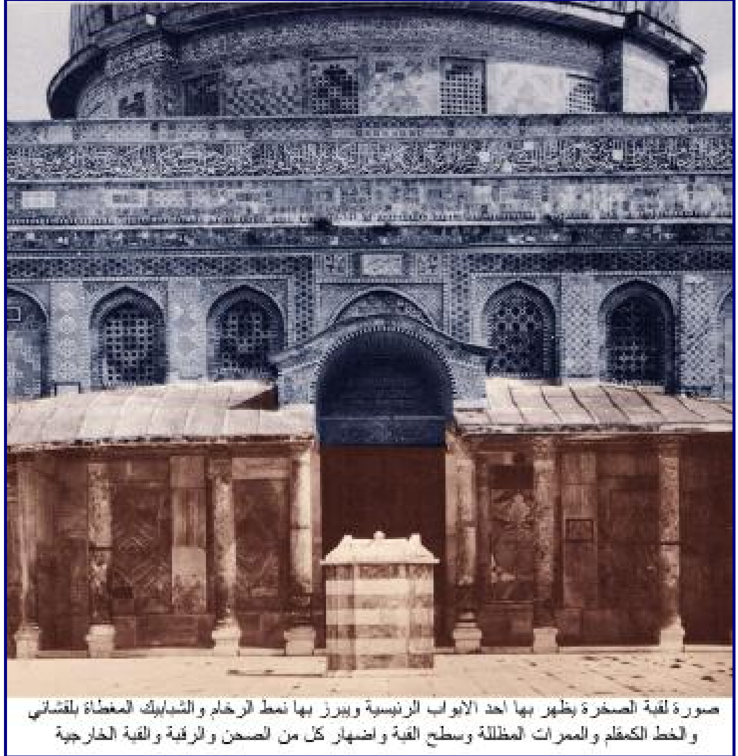
صورة تبين الاقواس الداخلية عبر الرواق الاول للصخرة



صورة تبين العلاقة بين مبنى الصخرة والصحن العلوي والدائرة المحيطة بلصخرة

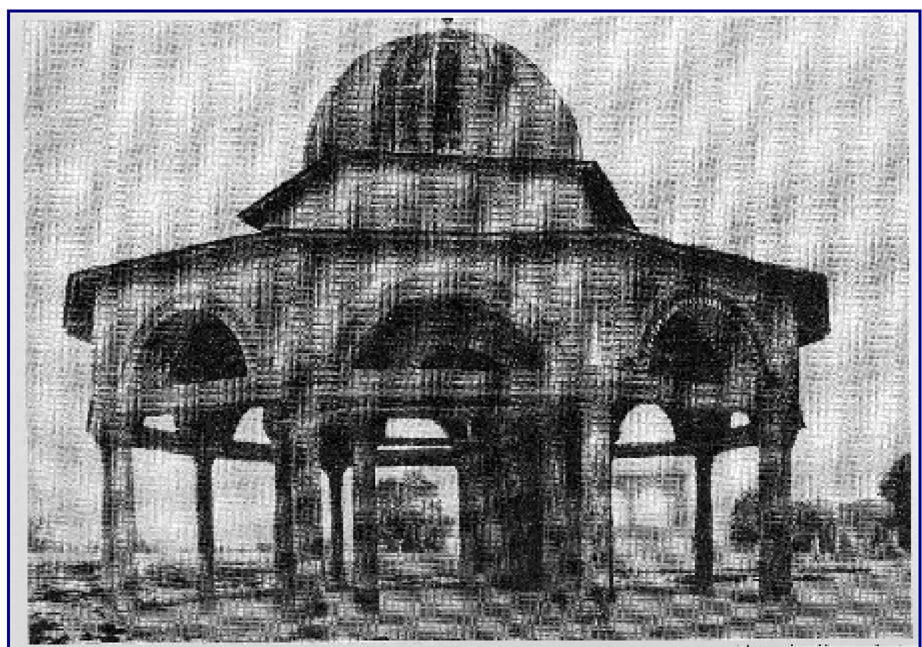
صورة تبين الاقواس الداخلية قائمة على الجسور الخشبية كذلك زخرفة النخيل على زوايا المثمن

مقطع هندسي داخلي للصخرة تظهر بة الواجة الجنوبية الغربية والغربية كذلك يظهر صحن القبة والشبابيك
التي اوجدها المعماري كذلك الرقبة ونمط قبة داخل قبة



صورة لقبة الصخرة يظهر بها احد الابواب الرئيسية ويبرز بها نمط الرخام والشبابيك المغطاة بالقشاني
والخط الكمقلم والممرات المظللة وسطح القبة واضهار كل من الصحن والرقبة والقبة الخارجية

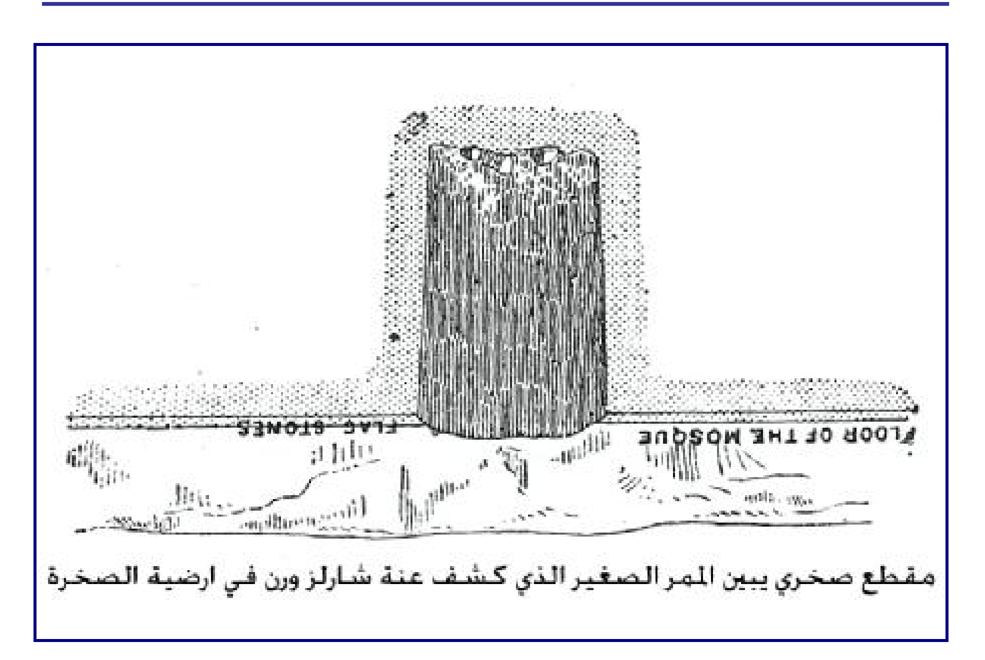
ملحق الباب الرابع



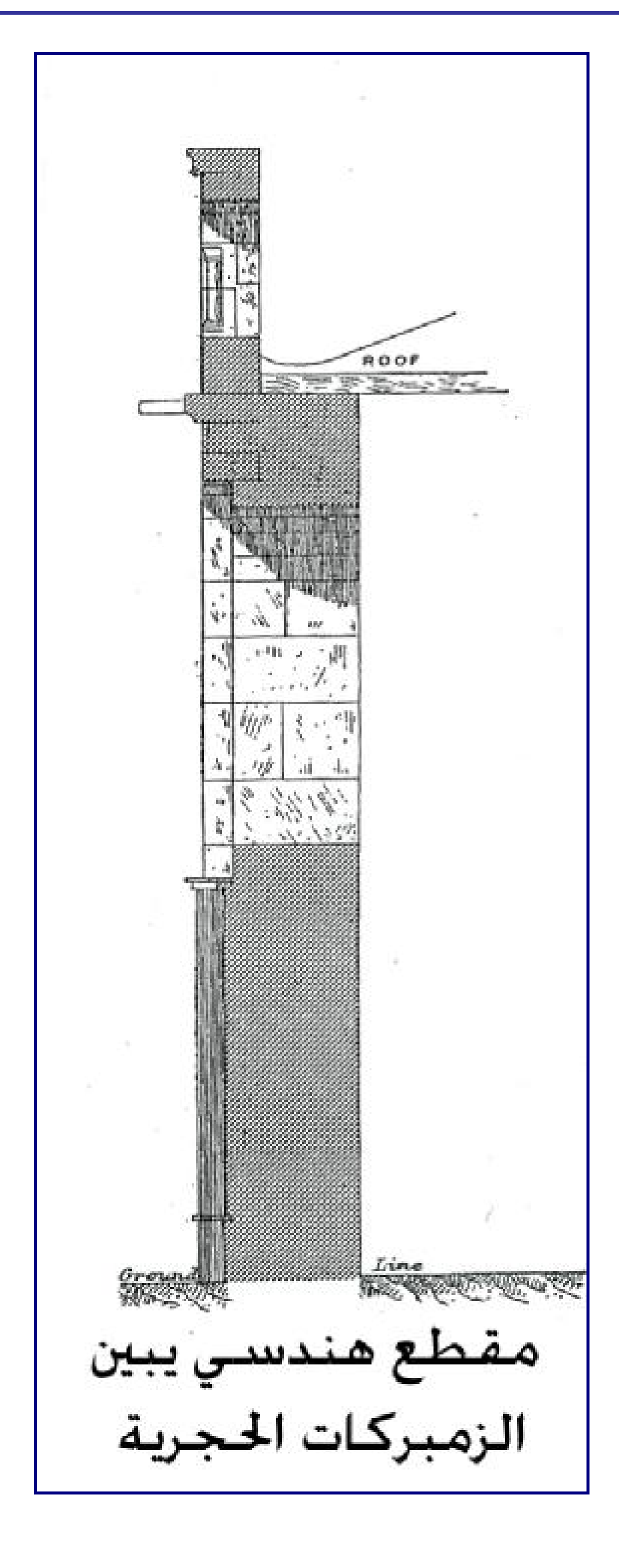
صورة لقبة السلسلة حيث تظهر
مفتوحتا من الجوانب الاربعة



الكتابات الصليبية التي وضعت على صحن قبة الصخرة



مقطع صخري يبين الممر الصغير الذي كشف عنة شارلز ورن في ارضية الصخرة



مقطع هندسي يبين
الزمبركات الحجرية

1 - مقطع يبين كيف تم تغطية السطح عبر الدعمات الخشبية

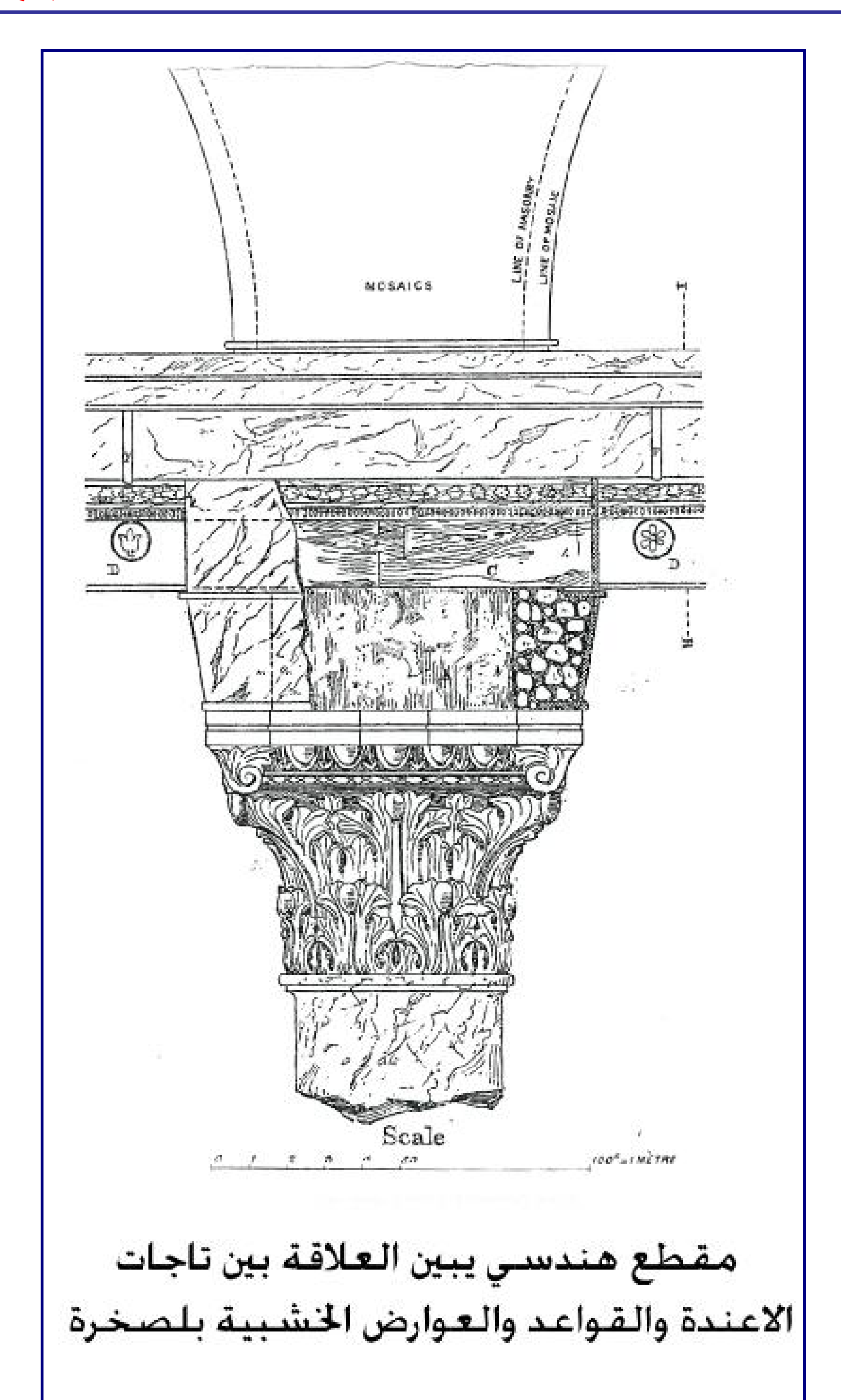
2- مقطع يبين الدعمات

3 - جزء من الدعمات الخشبية

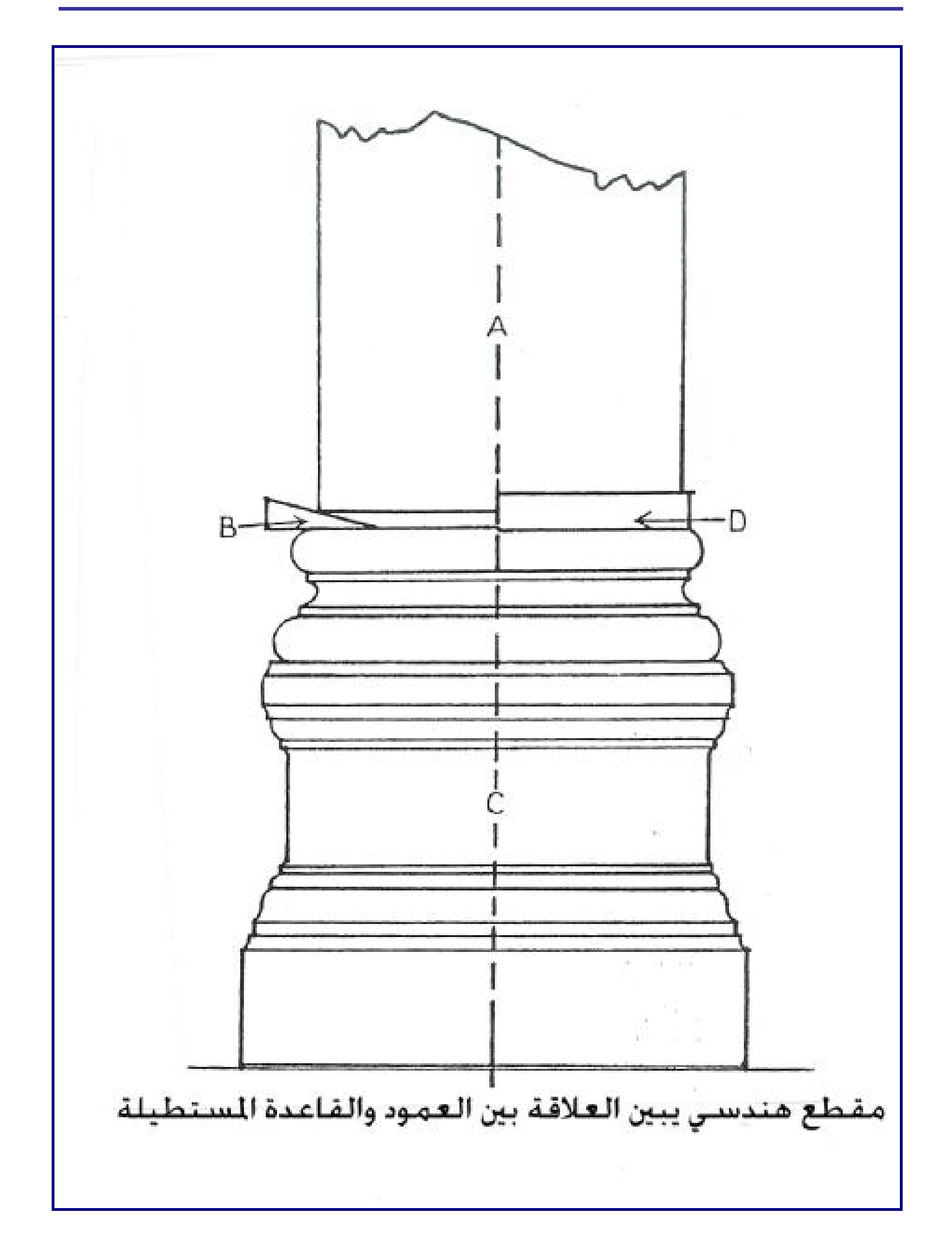
4 - مقطع يبين الترابط بين الدعمات الخشبية



الكتابات الصليبية في المسجد الاقصى

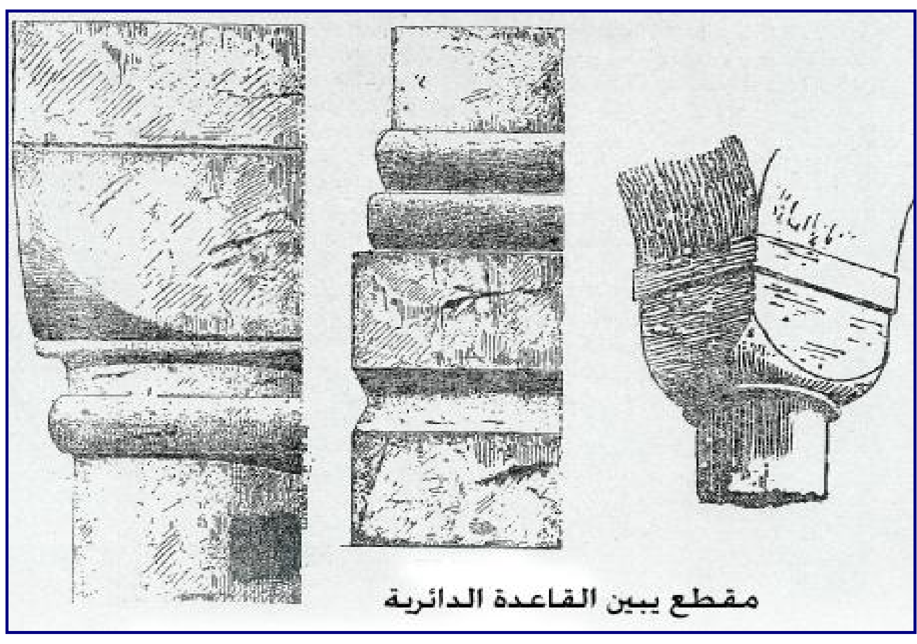


مقطع هندسي يبين العلاقة بين تاجات الاعندة والقواعد والعوارض الخشبية بلصخرة

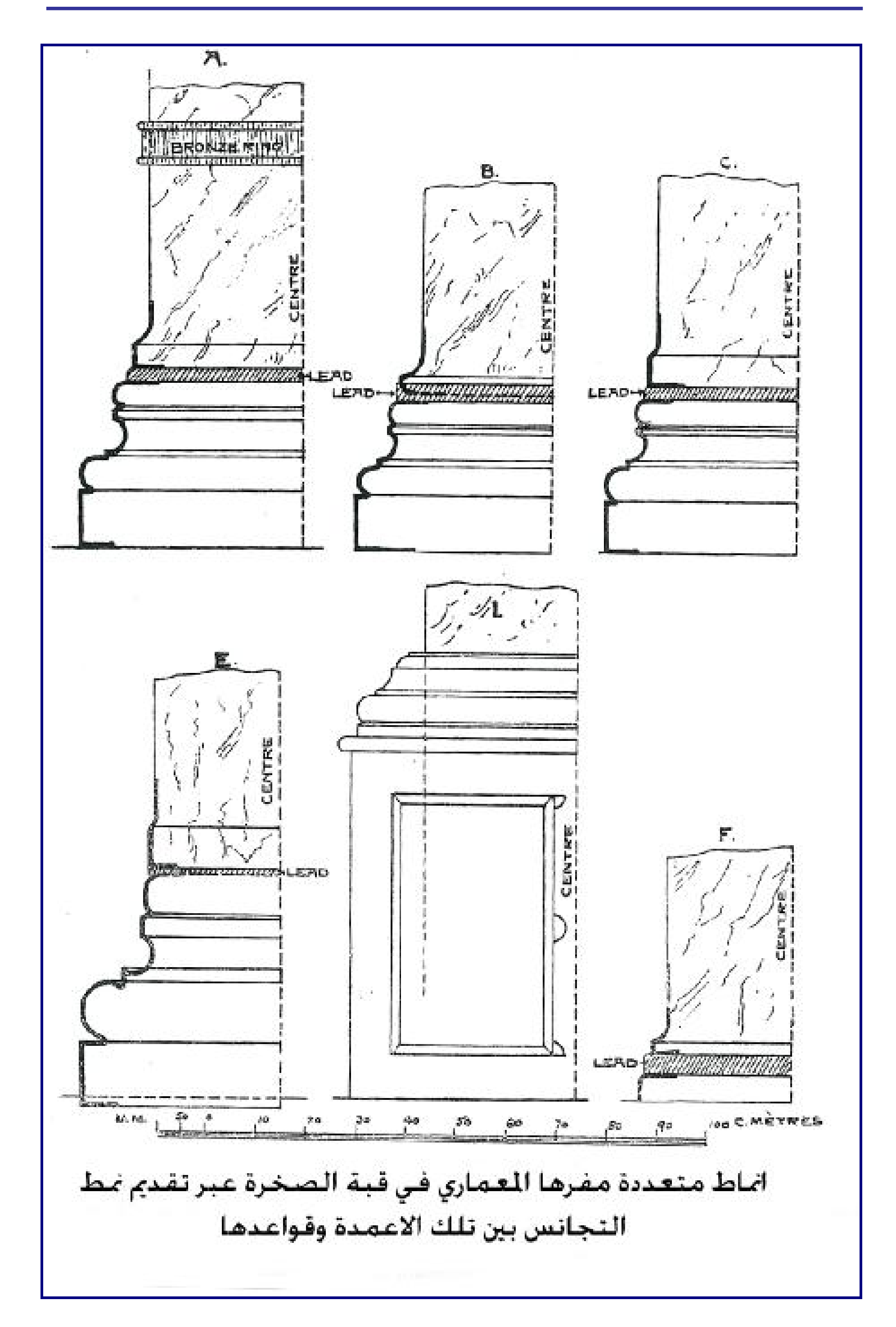


مقطع هندسي يبين العلاقة بين العمود والقاعدة المستطيلة

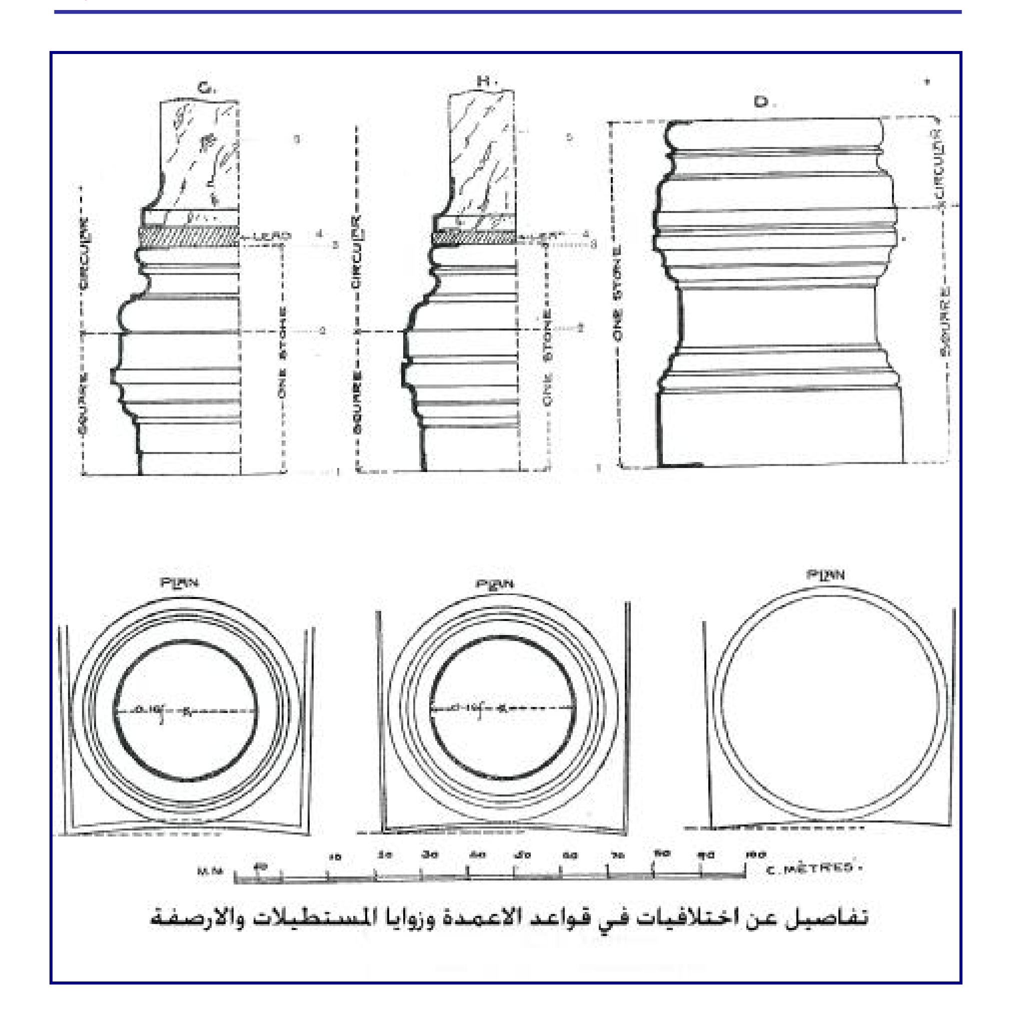
مقطع يظهر الانماط المعمارية التي تم التعامل معها في الصخرة



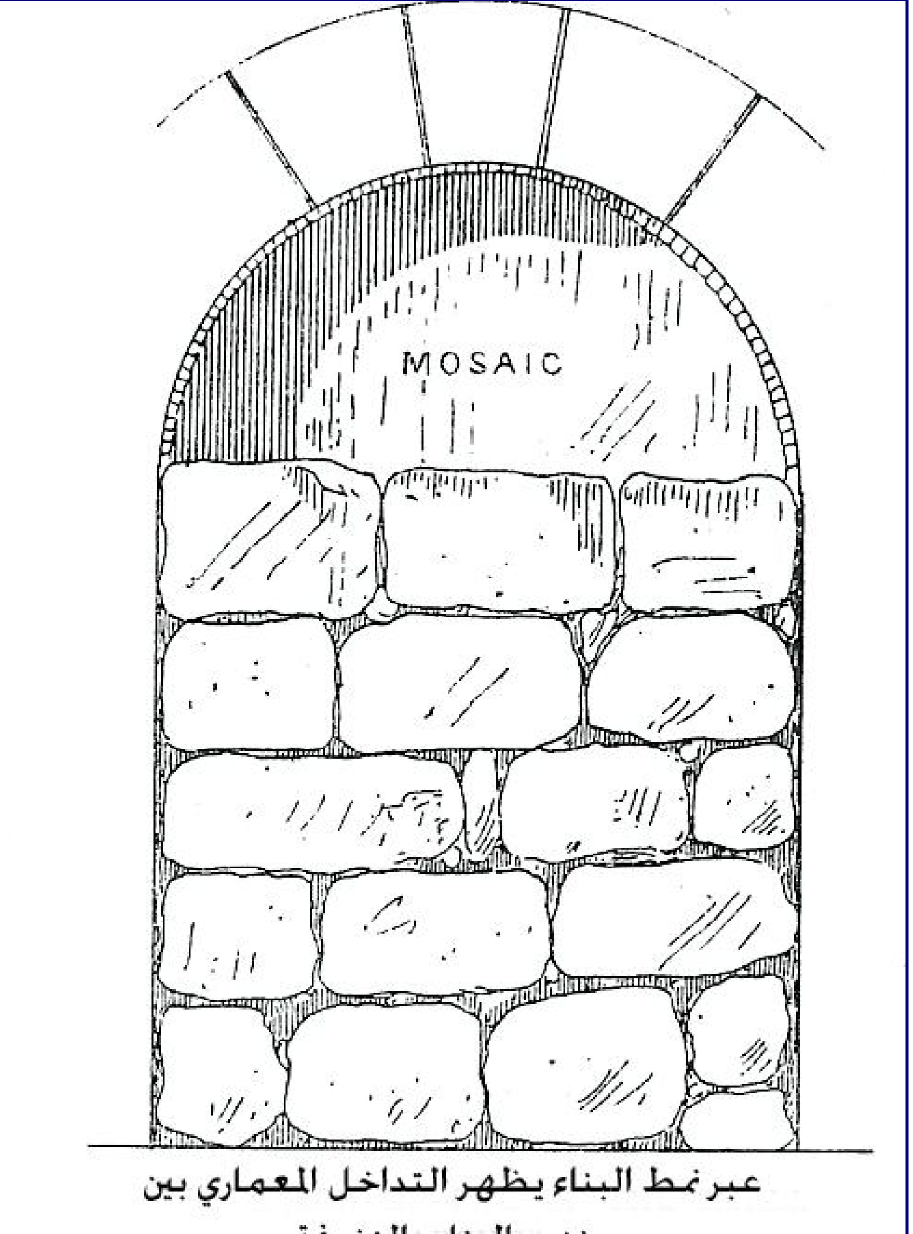
مقطع يبين القاعدة الدائرية



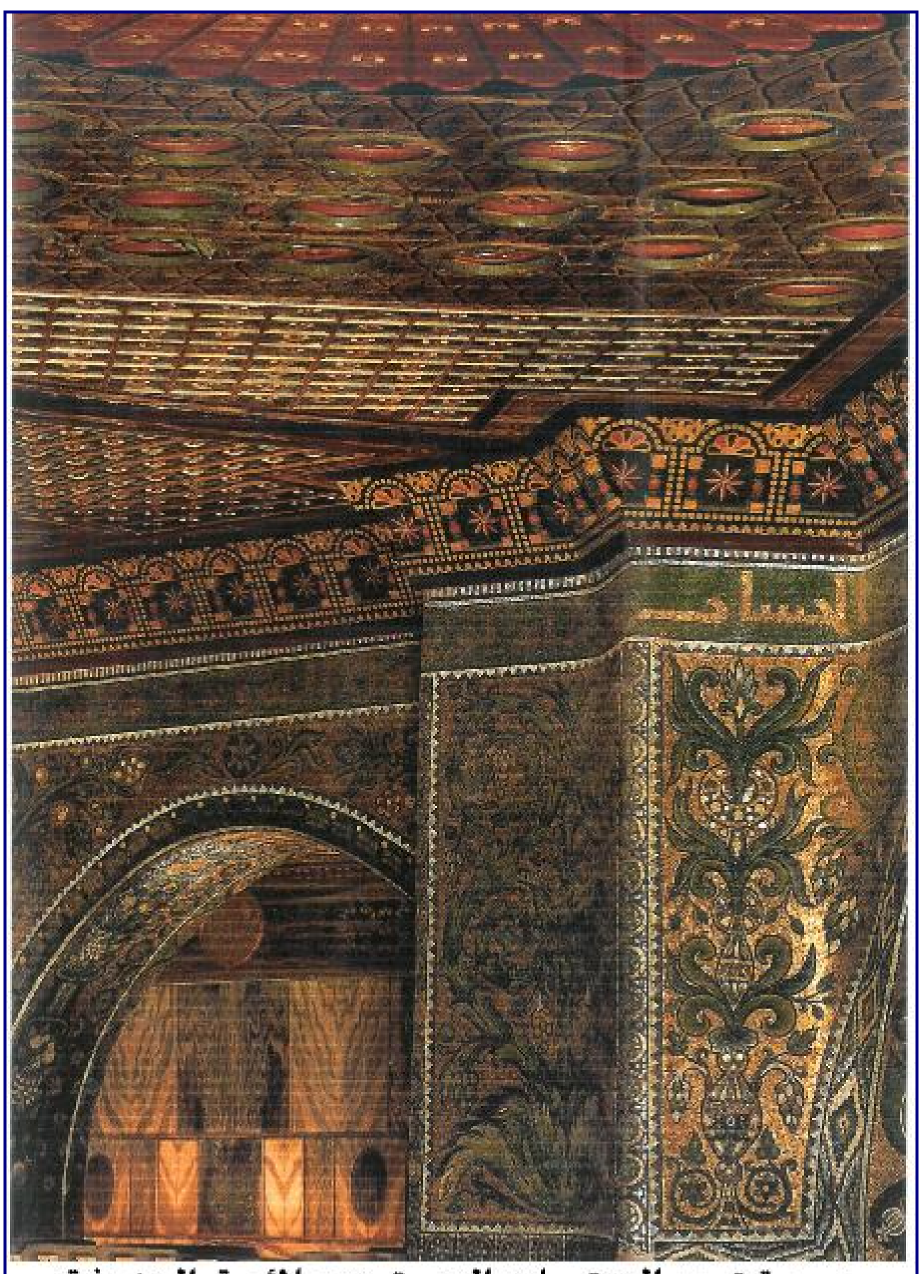
انماط متعددة مفرها المعماري في قبة الصخرة عبر تقديم نمط
التجانس بين تلك الاعمدة وقواعدها



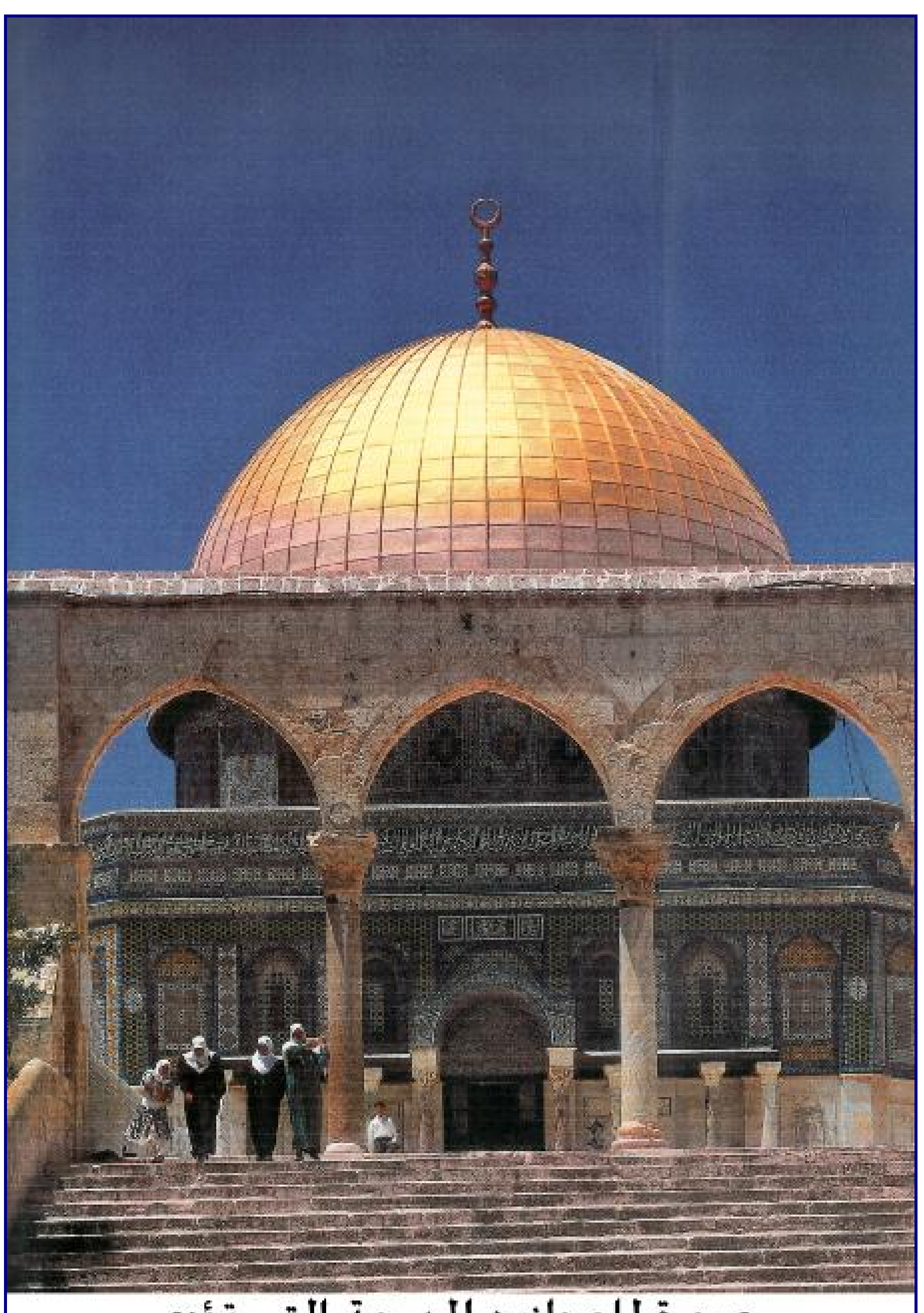
تفاصيل عن اختلافيات في قواعد الاعمدة وزوايا المستطيلات والارصفة



عبر نمط البناء يظهر التداخل المعماري بين
منهم البناء والزخرفة



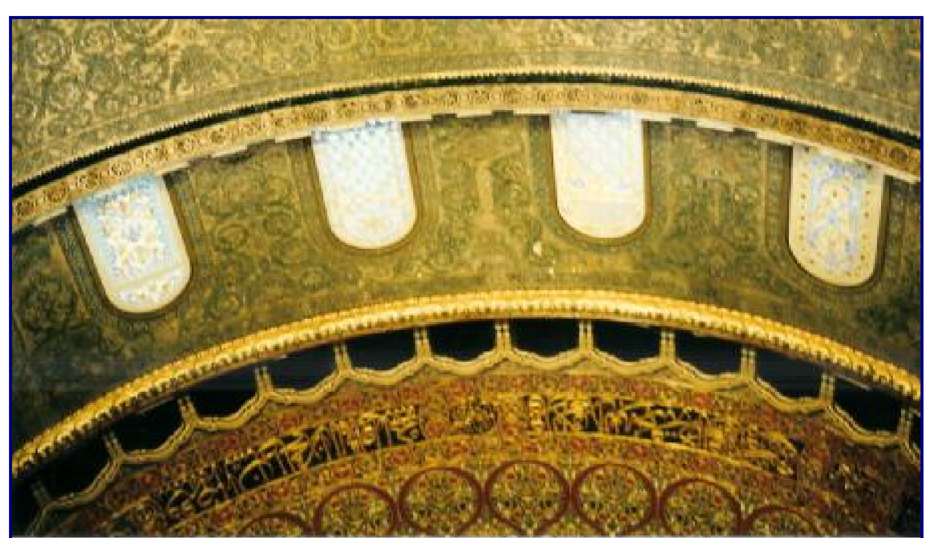
صورة تبين الترتيبات التي تمت بملائمة الزخرفة
بين الفسيفساء وسقف الصخرة



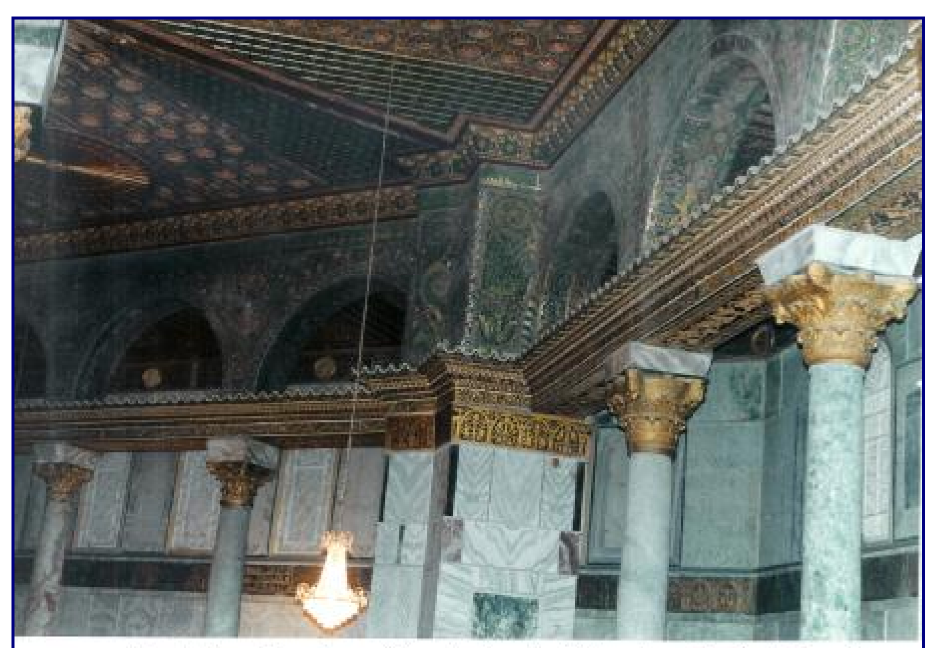
صورة للموازين المدرجة التي تؤدي
الى صحن الصخرة العلوي



صورة تبين التداخل بين زخرفة الخشب والجسور والزمبركات والاقواس داخل قبة الصخرة



صورة تبين الشبابيك التي اقامها مهندس الصخرة بين كل من الصحن والقبة حيث قدمها عبر نمط زخرفي



لوحة زخرفية تربط بين الاقواس وقواعد الاعمدة حيث ربطها مهندسي الصخرة مع الانماط المعمارية الاخرى



الكتابة الاسلامية التي تظهر على صحن قبة الصخرة



لوحة زخرفية تبين كيف نفذ فنان قبة الصخرة وربط بين تلك الانماط

ملحق الباب الخامس





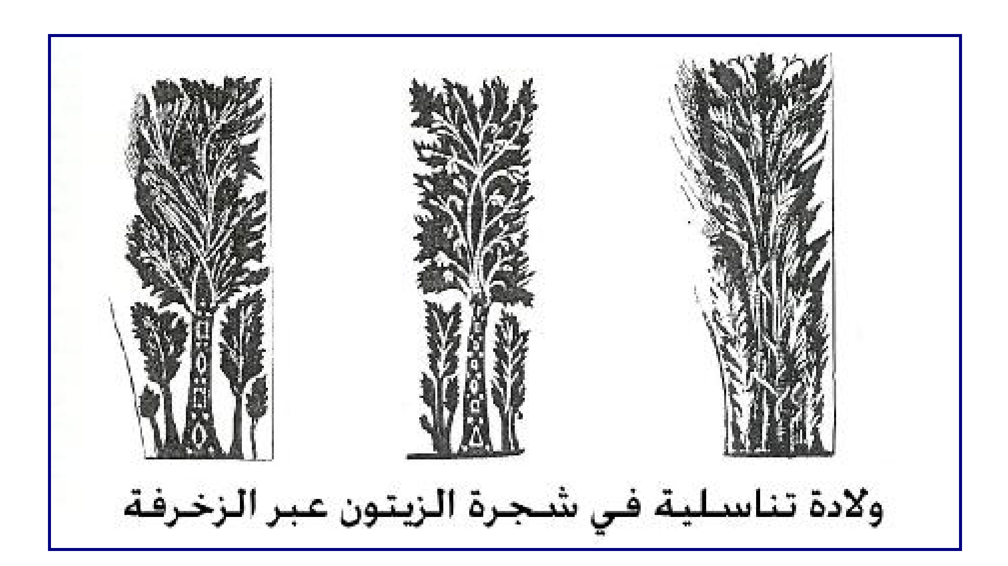


لوحة فنية من لوحات الصخرة قدمها فنان
الصخرة عبر اسلوب التتويج

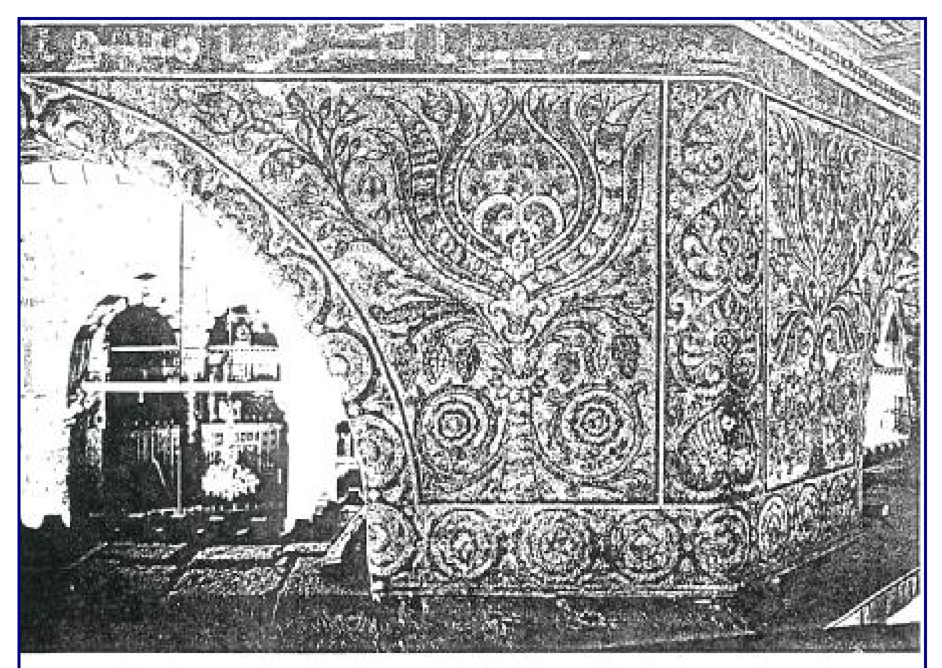


زخرفة النبات عبر الاوعية في الصخرة

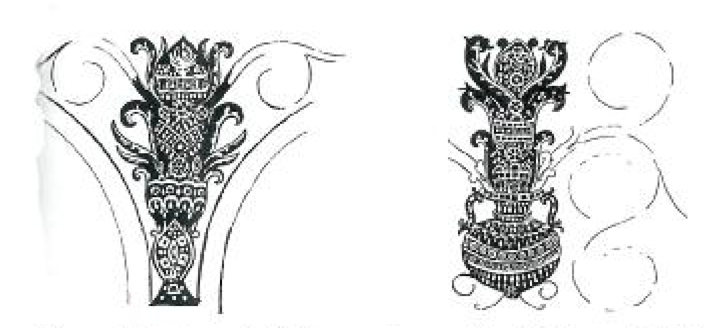
لوحات من الزخرفة تقدم زخرفة الاقسام العليا من الصخرة بلفسيفساء



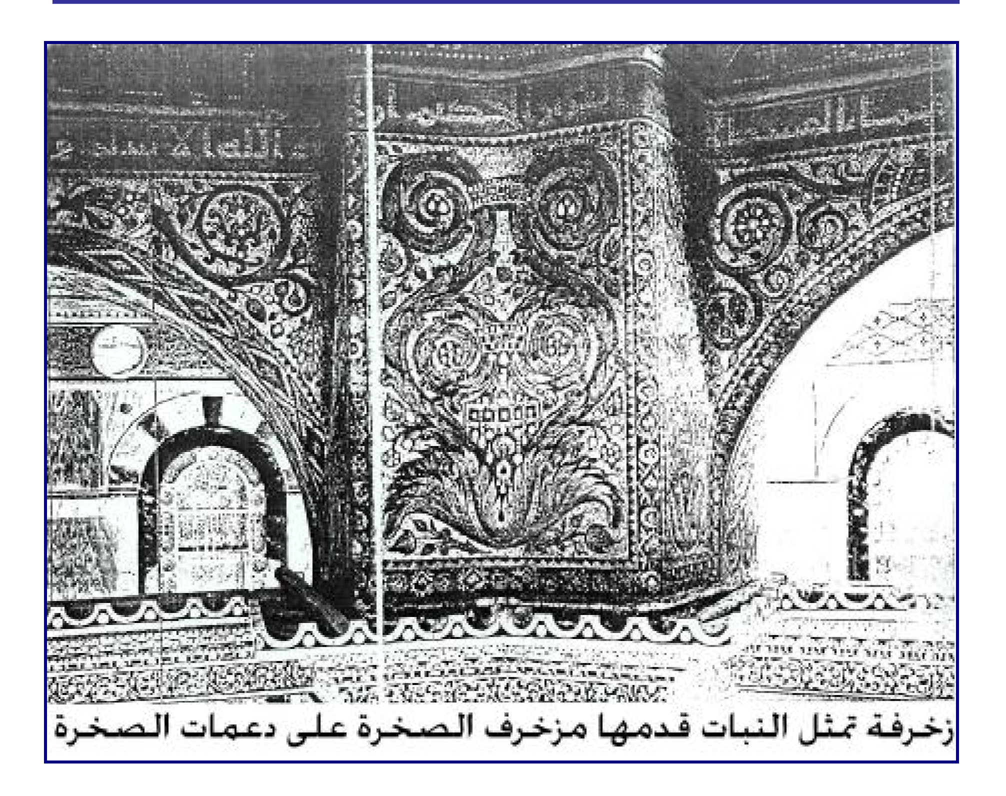
ولادة تناسلية في شجرة الزيتون عبر الزخرفة



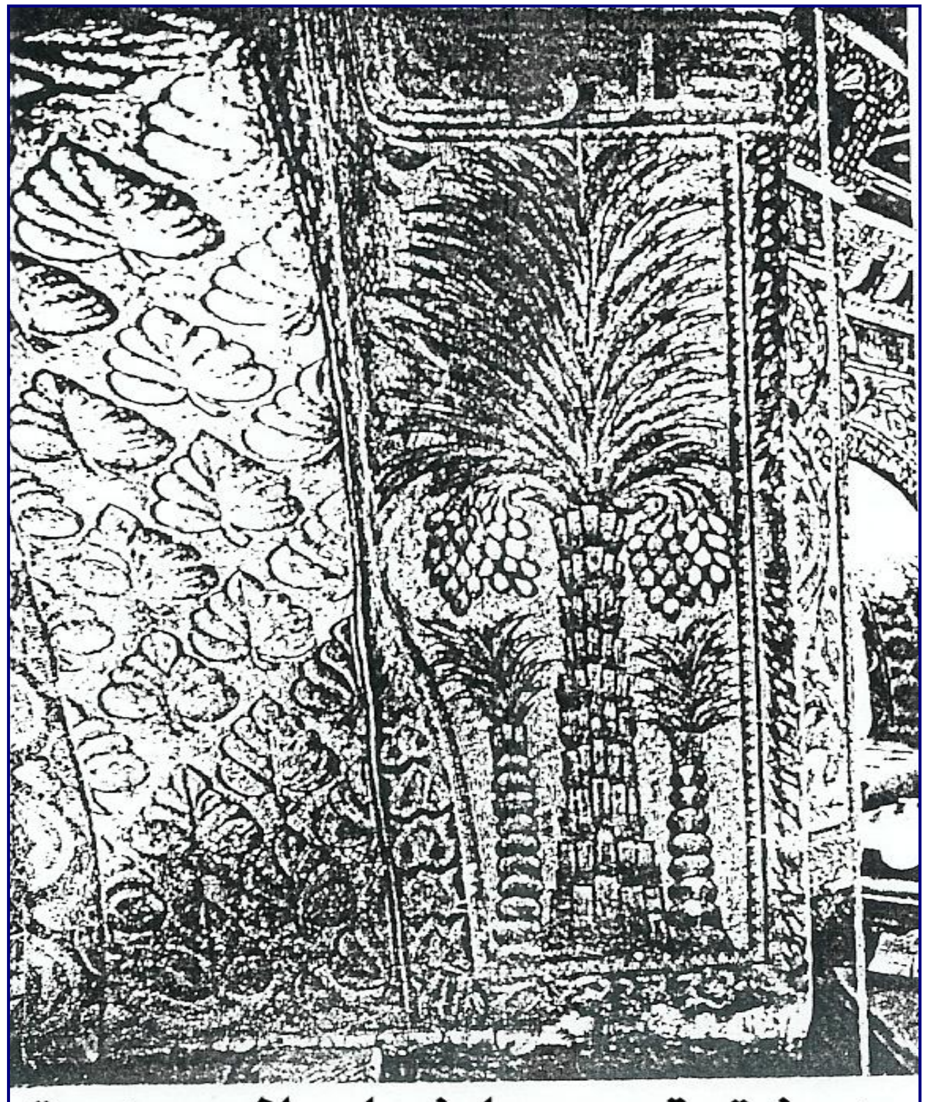
زخرفة تمثل زخرفة انماط من النبات قدمها الفنان على دعمات الصخرة



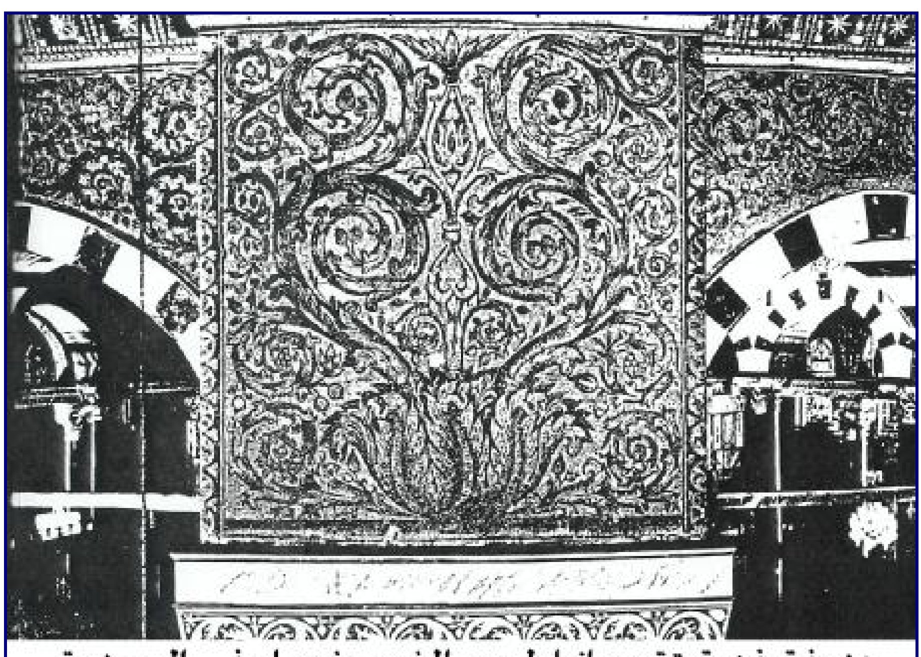
انماط مختلفة قدمها فنان الصخرة عبر اشكال مختلفة من الصخرة



زخرفة تمثل النبات قدمها مزخرف الصخرة على دعمات الصخرة



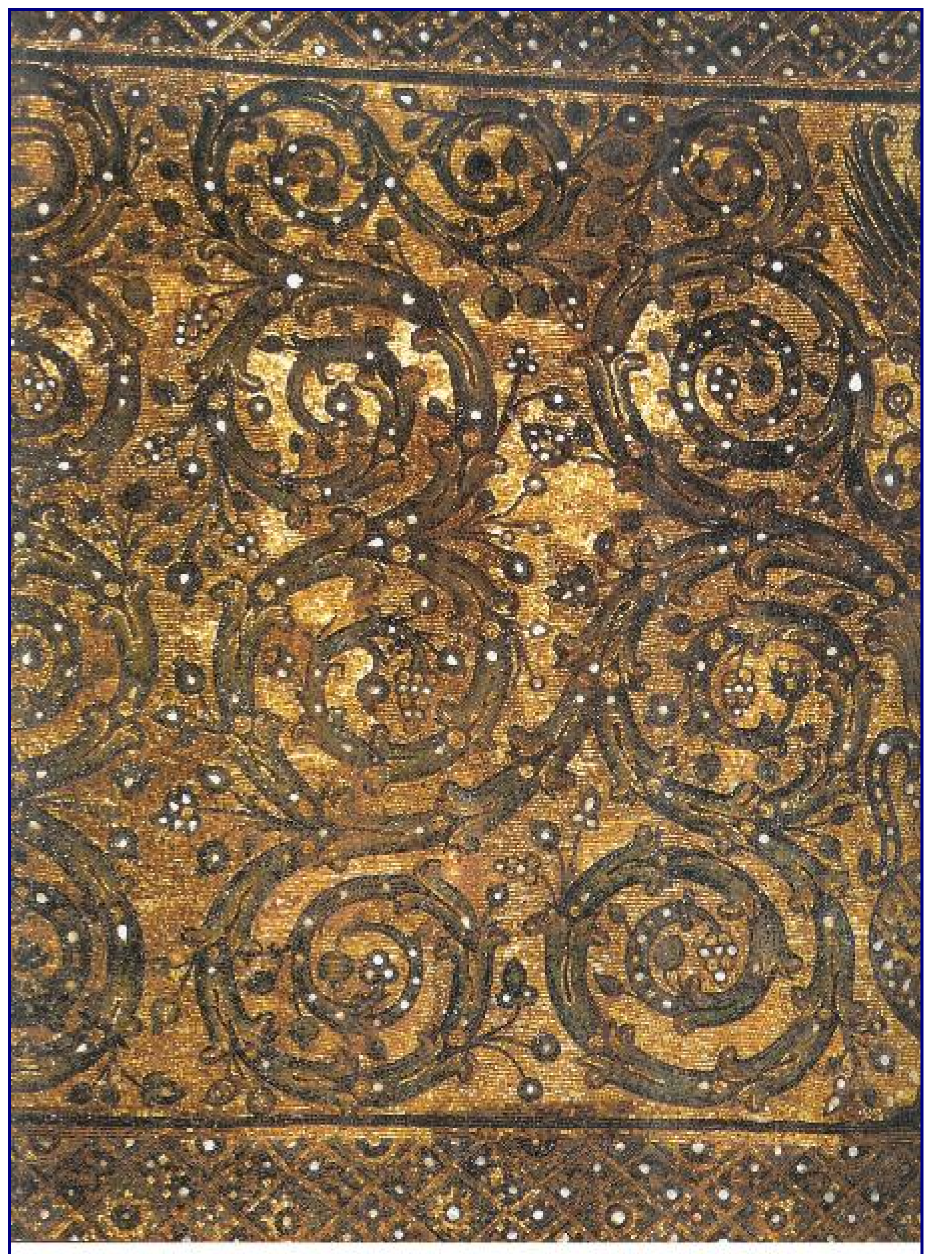
زخرفة قدمها فنان الصخرة
عبر اسلوب ولادة
تناسلية عبر نمط النخل



زخرفة فنية تقدم أنماط من الفسيفساء في الصخرة



زخرفة فنية قدمها مزخرف الصخرة عبر
منهج القياس والمقارنة

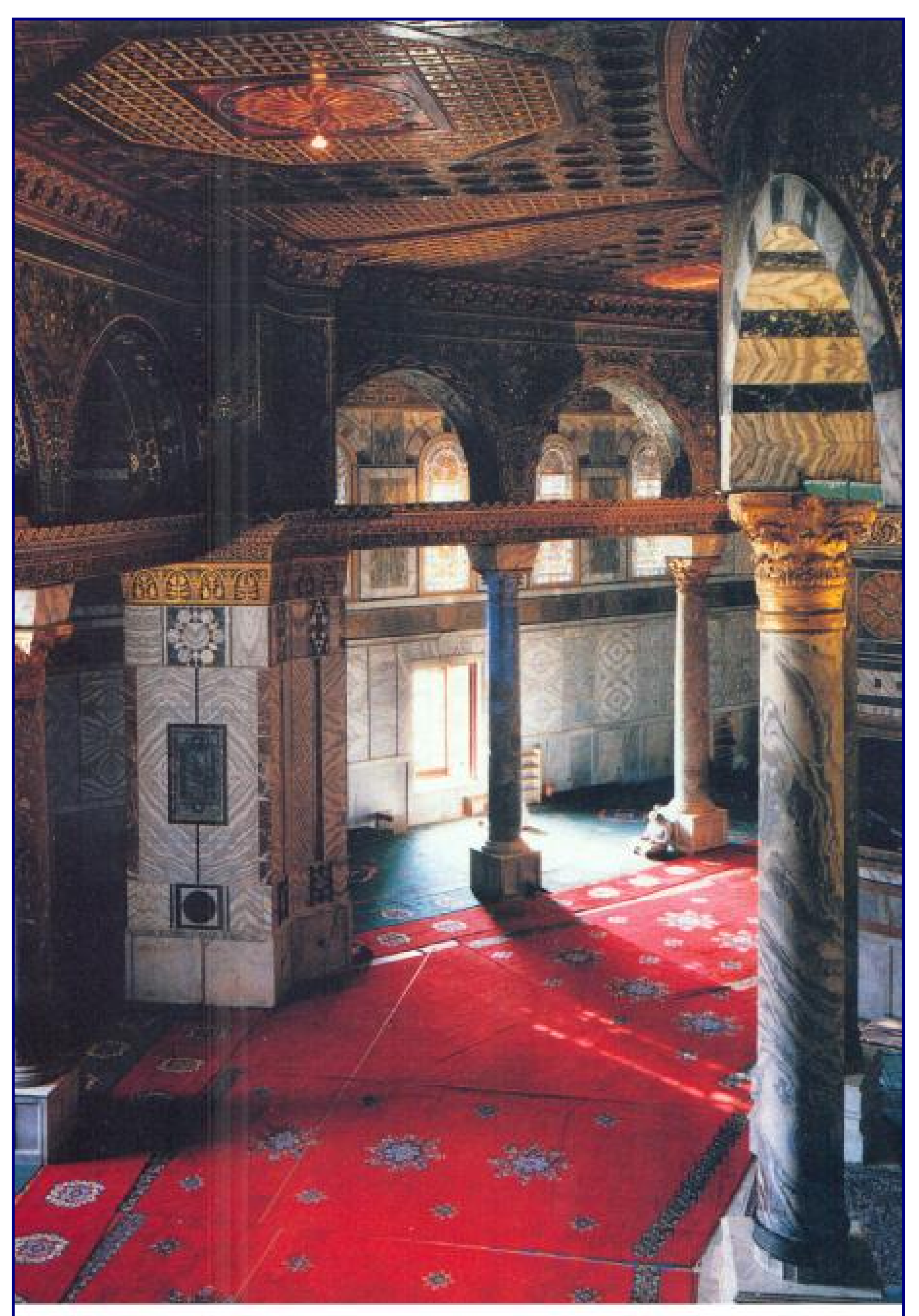


زخرفة تبين الذي زخرفة فنان الصخرة
لكل من الاغصان والفروع

زخرفة قدمها فنان قبة الصخرة عبر اسلوب التتويج



زخرفة بالفسيفساء الملون تبين
الزخرفة كل الاجزاء العليا من الصخرة



لوحة زخرفية طرحها فنان الصخرة عبر اسلوب الجمال اللفظي في قبة الصخرة

زخرفة تشهد قدرة على فهم الحكمة عبر اسلوب القياس والمقارنة



زخرفة هامة في قبة الصخرة يظهر بها الفنان الصخرة بالسلوب ولادة تناسلية عبر فصائل النبات

ملحق الباب السادس



زخرفة الشرايط والعصبات



الشرايط والعصبات

زخرفة عبر بها فنان الصخرة عن معرفتة بلطبيعة

زخرفة الزنبق والزهور في قبة الصخرة

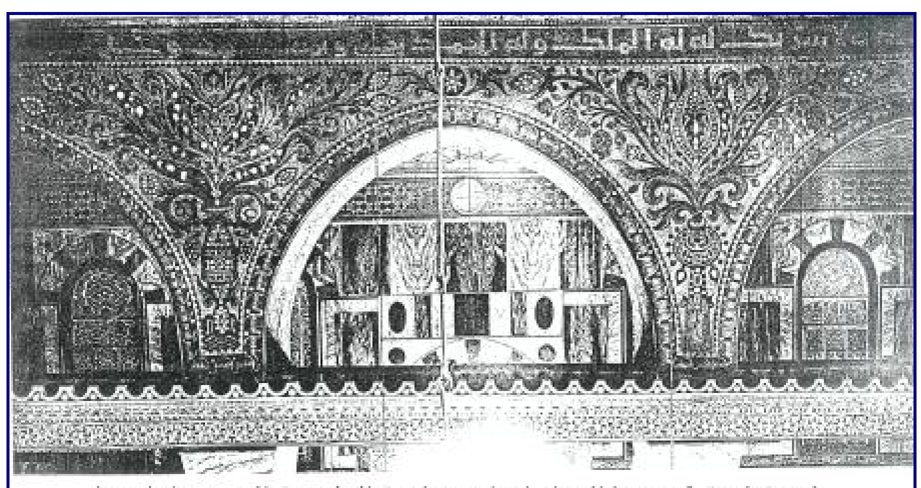


زخرفة الشرايط والعصبات

زخرفة عبر فيها فنان الصخرة عن اسلوب الفن التشكيلي



لوحة زخرفية عبر فنان الصخرة قدرة تقديم منهج الزخرفة عبر الفن التشكيلي



لوحة فنية قدم بها الفنان اسلوب دراسة الطبيعة التي نتعامل بها

لوحة زخرفية من الفسيفساء تدل على
ولادة نمط الفن الاسلامي في
الصخرة والمسجد الاقصى



زخرفة الزهور بلمسجد الاقصى



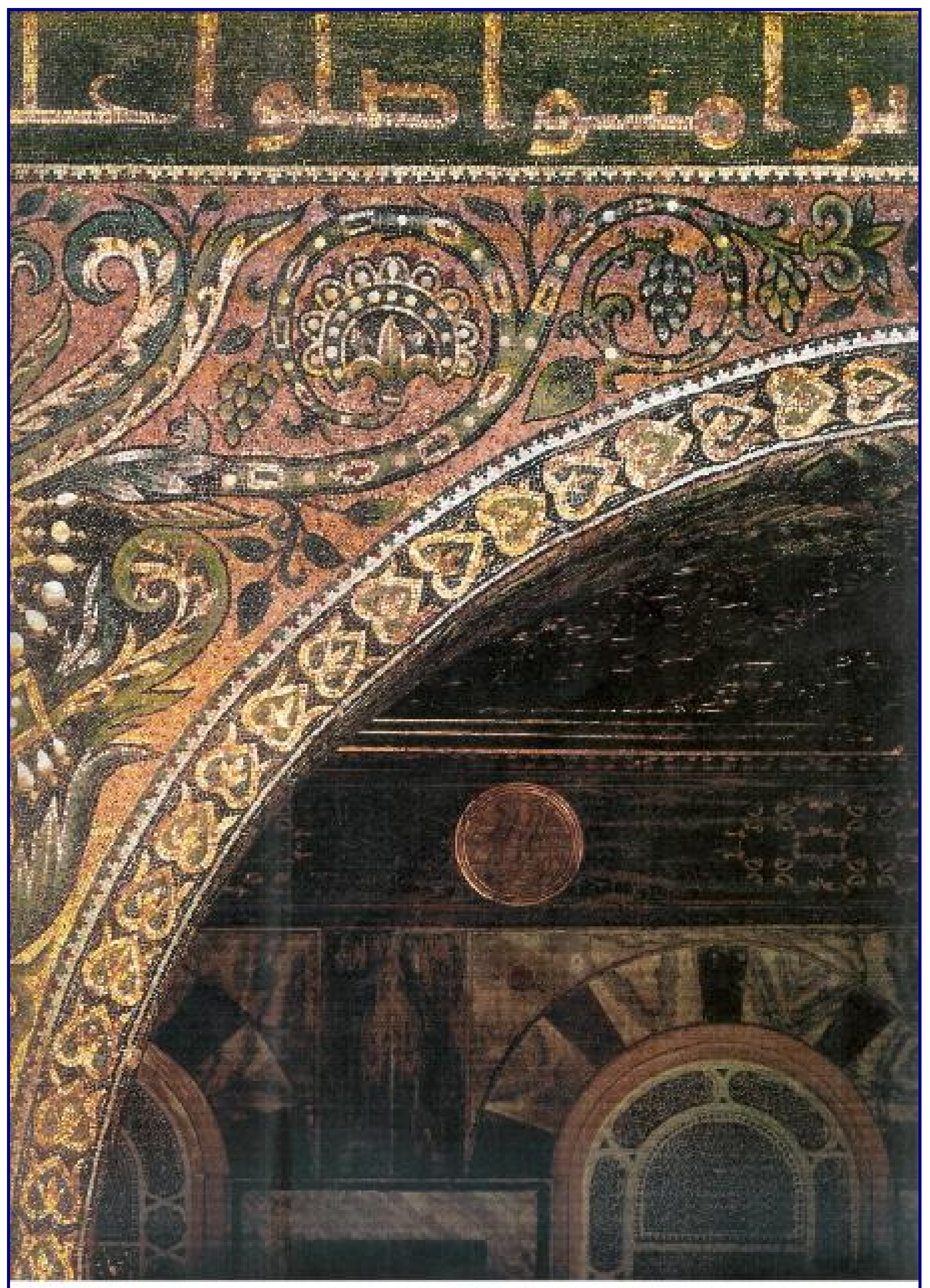
عبر هذة الزخرفة قدم فنان الصخرة
اسلوبة بلمعرفة



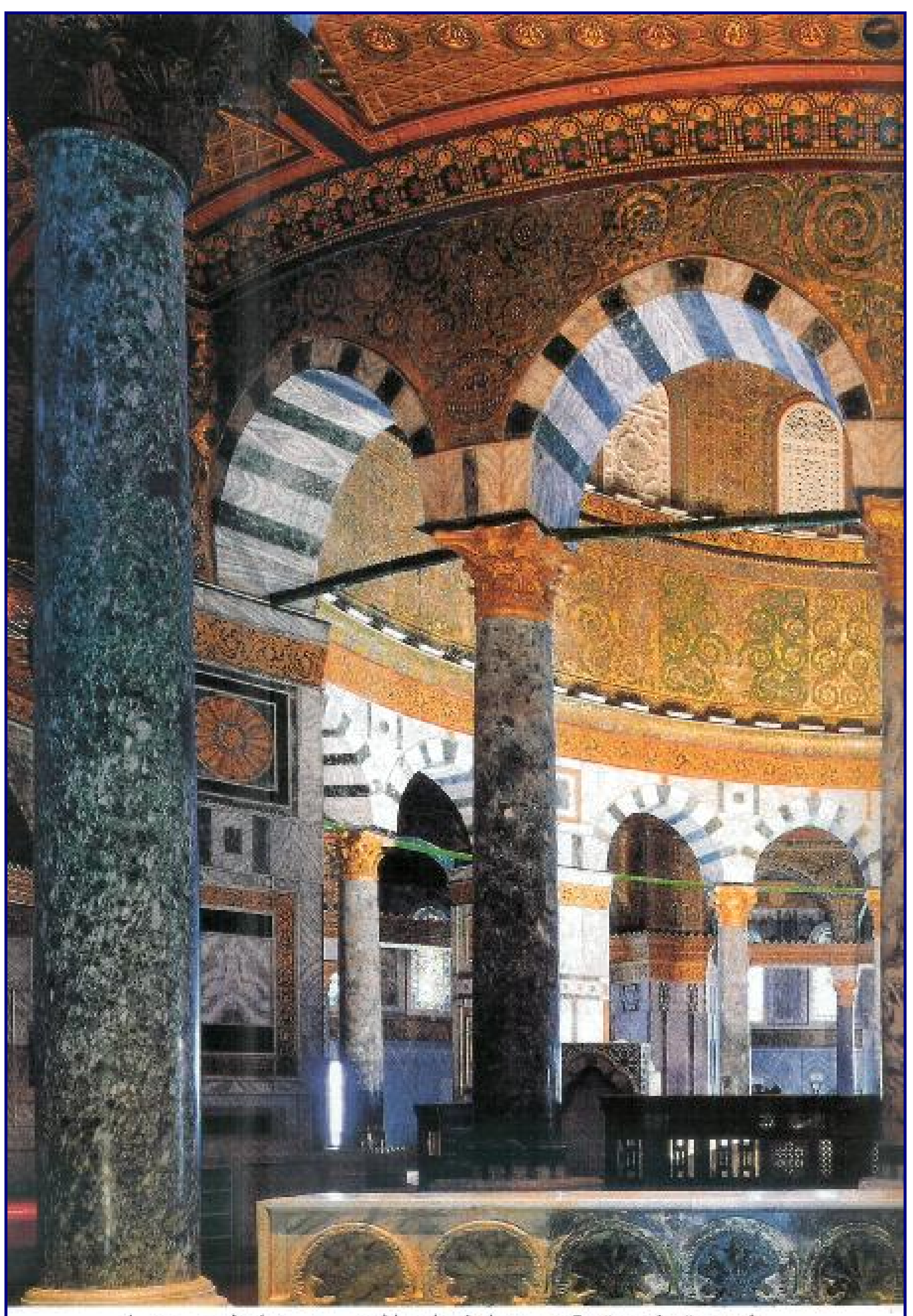
لوحة ابرز بها فنان الصخرة اسلوب
الفن التشكيلي



زخرفة قصد بها فنان الصخرة
التعريف بلحظارة الاسلامية

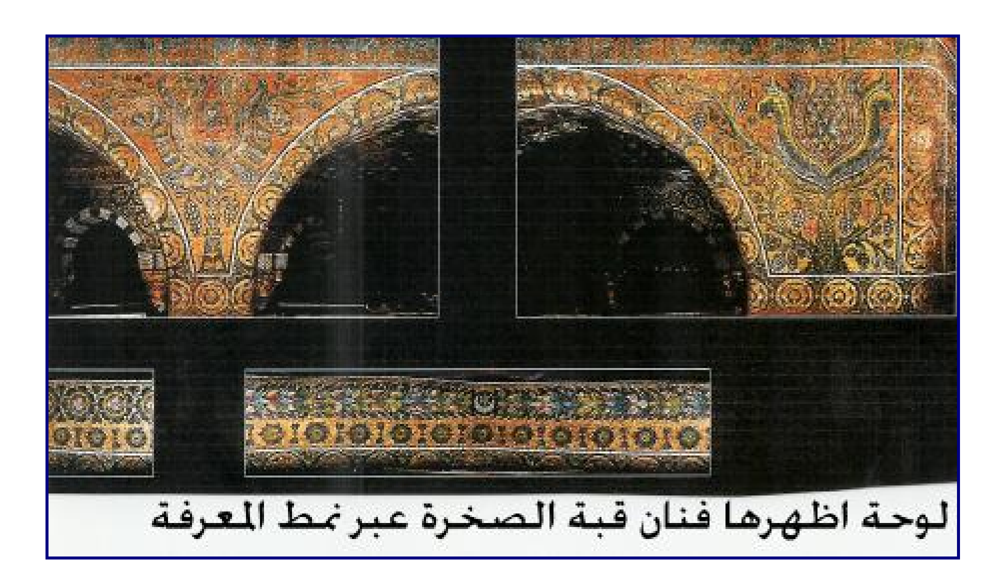


لوحة فنية زخرفها فنان الصخرة عبر نمط
زخرفة الشرايط والعصبات والمثنيات

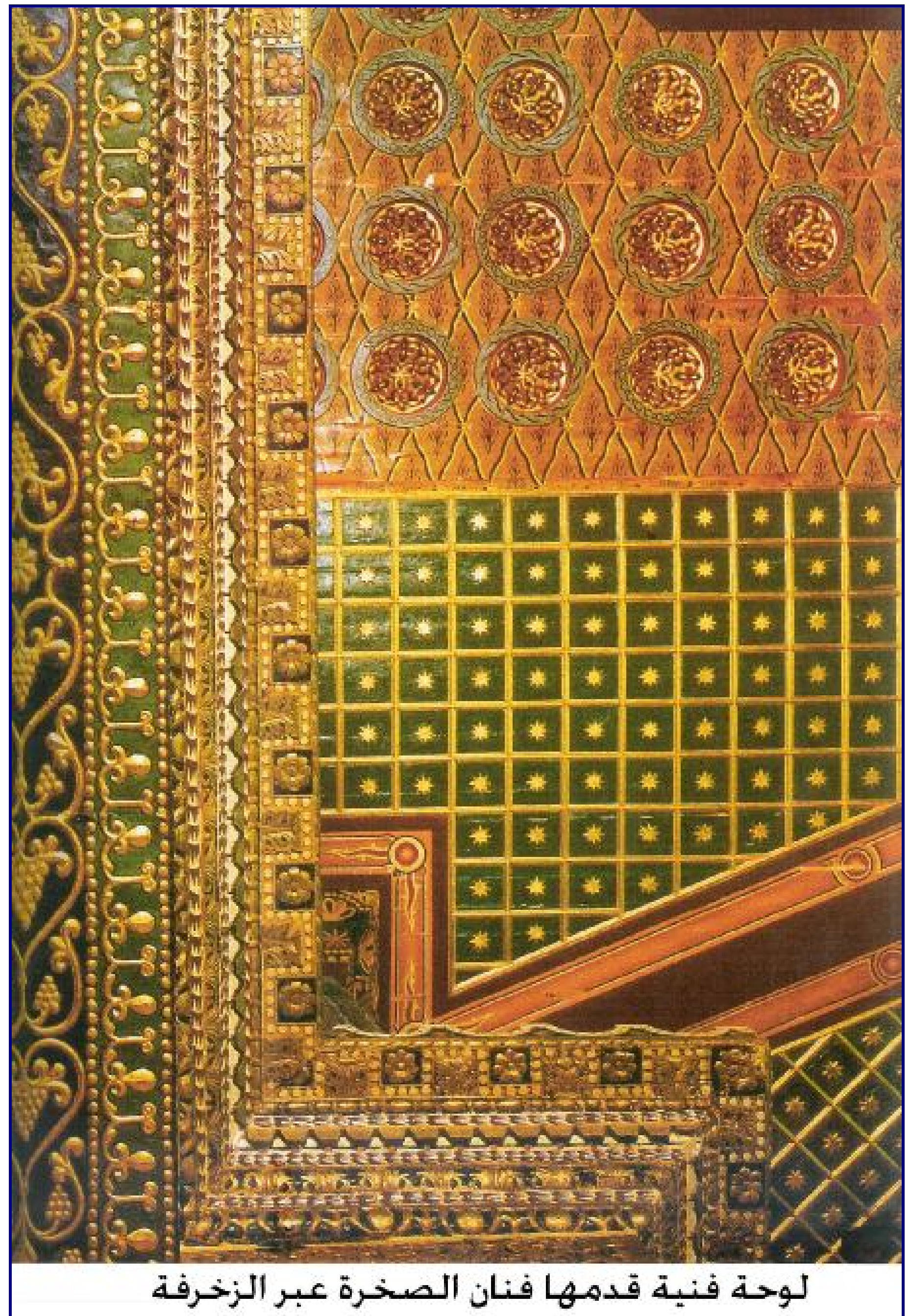


لوحة فنية قدمها فنان الصخرة اظهر بها
التعريف بلحظارة الاسلامية

الزخرفة حسب نمط المعرفة

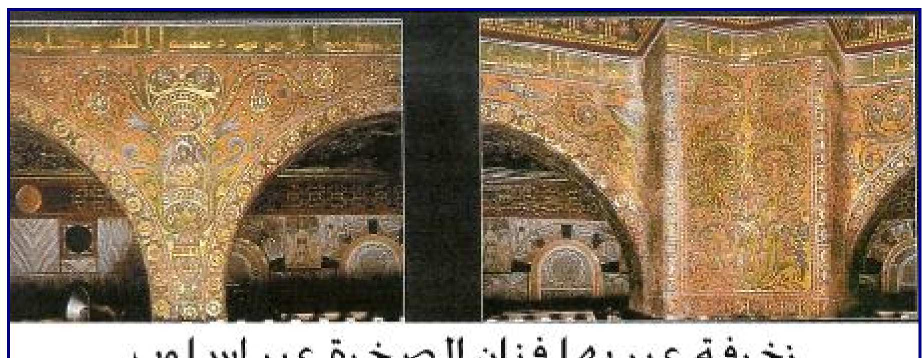


لوحة اظهرها فنان قبة الصخرة عبر نمط المعرفة



لوحة فنية قدمها فنان الصخرة عبر الزخرفة
عبر اسلوبة الشرقي

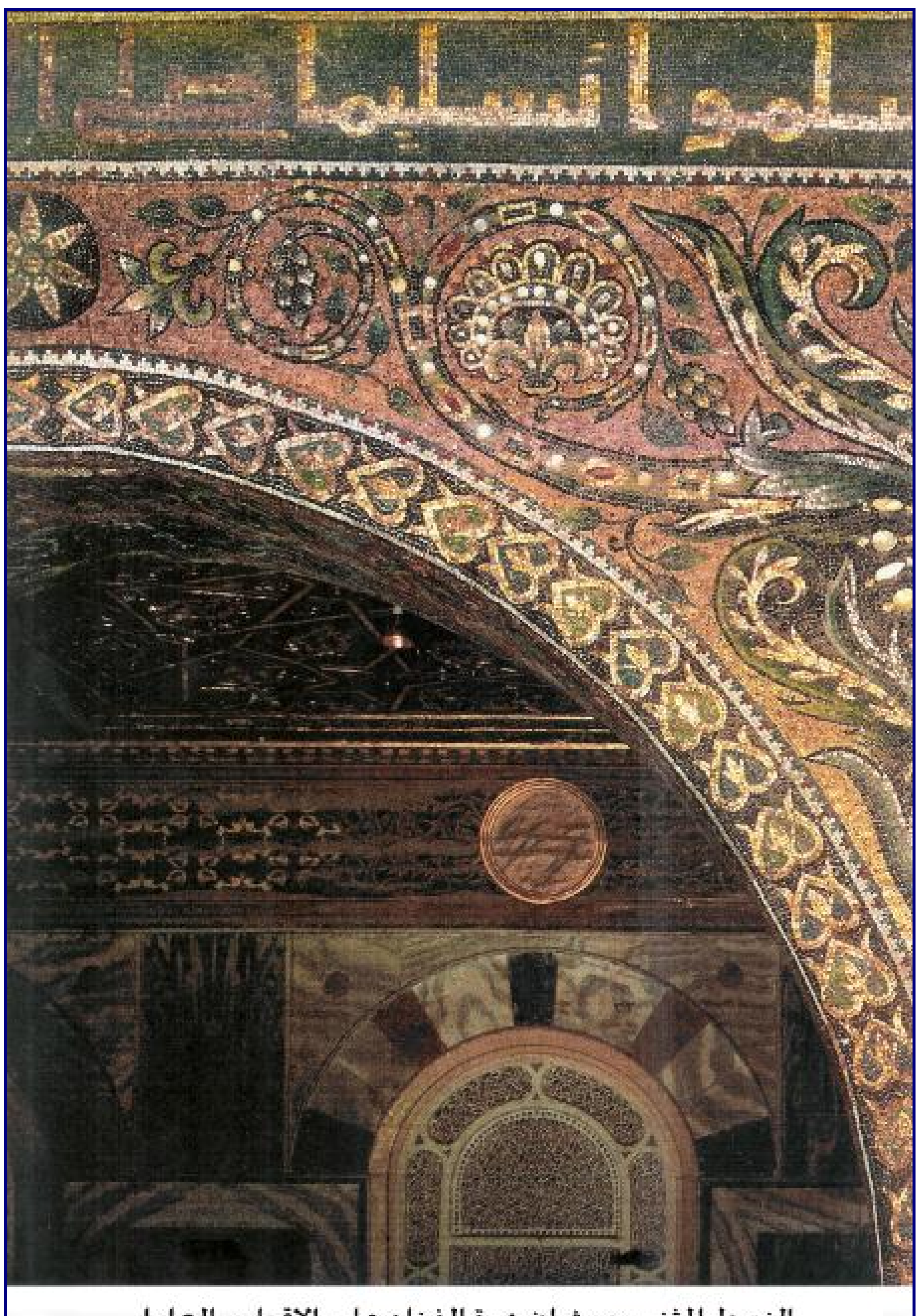
ملحق الباب السابع



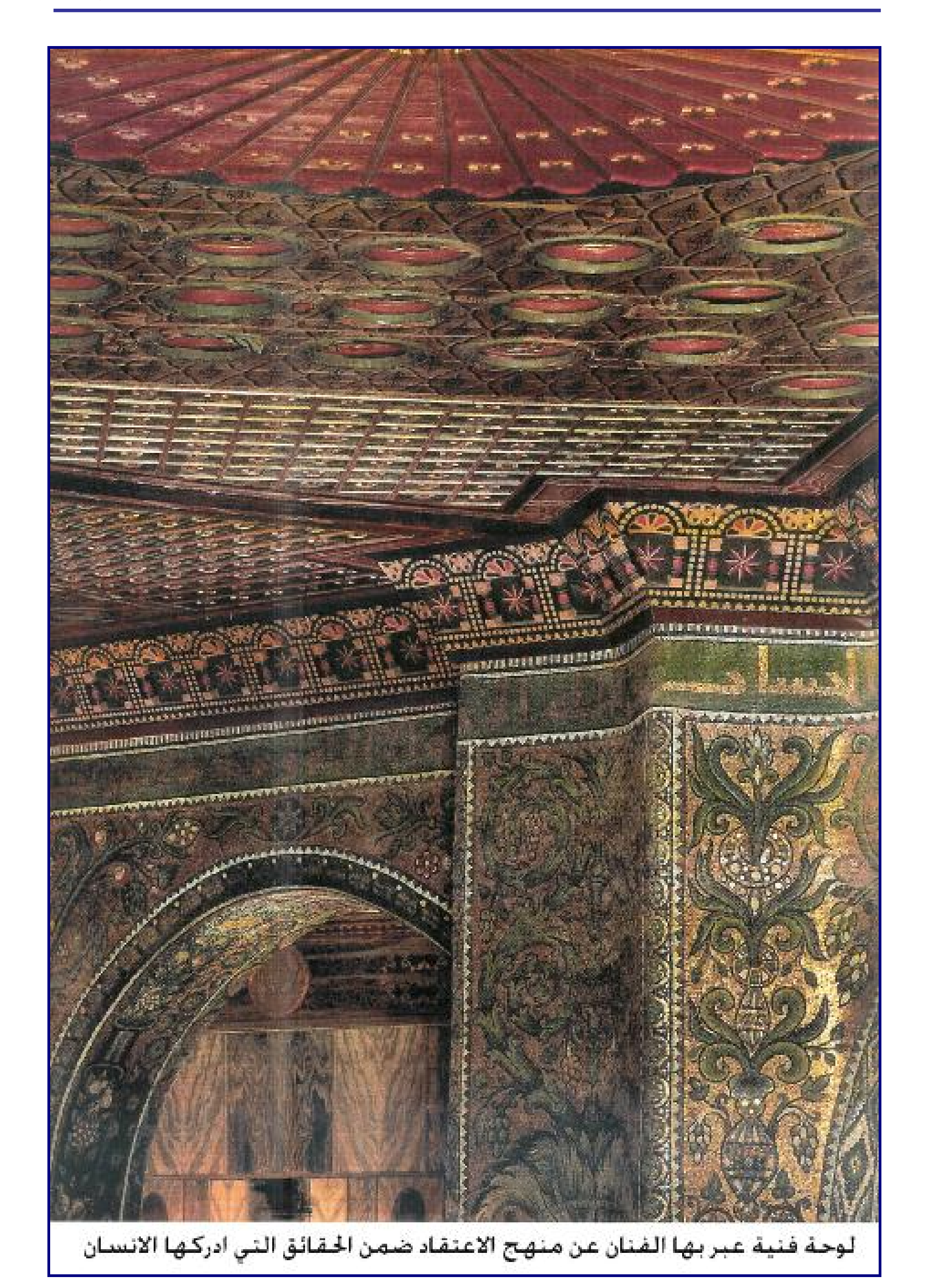
زخرفة عبر بها فنان الصخرة عبر اسلوب العمل في الأعتقاد



صورة تبين ان الزخرفة الاسلامية في الصخرة ابرزها الفنان عبر نمط التامل

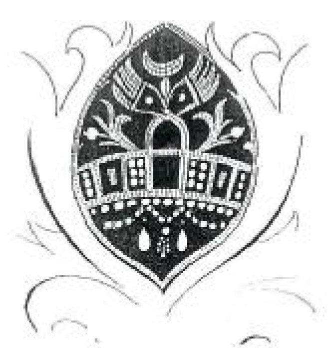


النمط المثني حيث اضهرة الفنان على الاقواس العليا

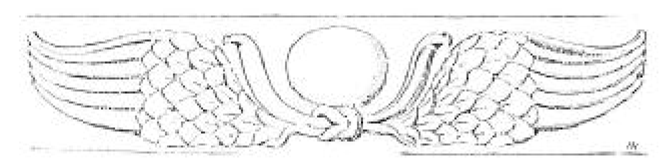


لوحة فنية عبر بها الفنان عن منهج الاعتقاد ضمن الحقائق التي ادركها الانسان


الجناح الساساني

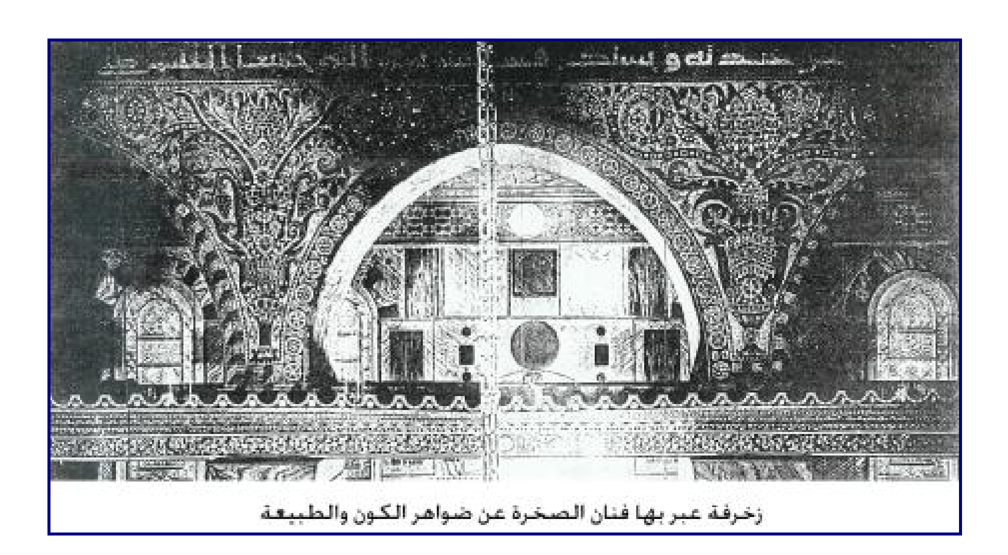

الجناح والريش في قبة الصخرة


من انماط
الزخرفة الساسانية

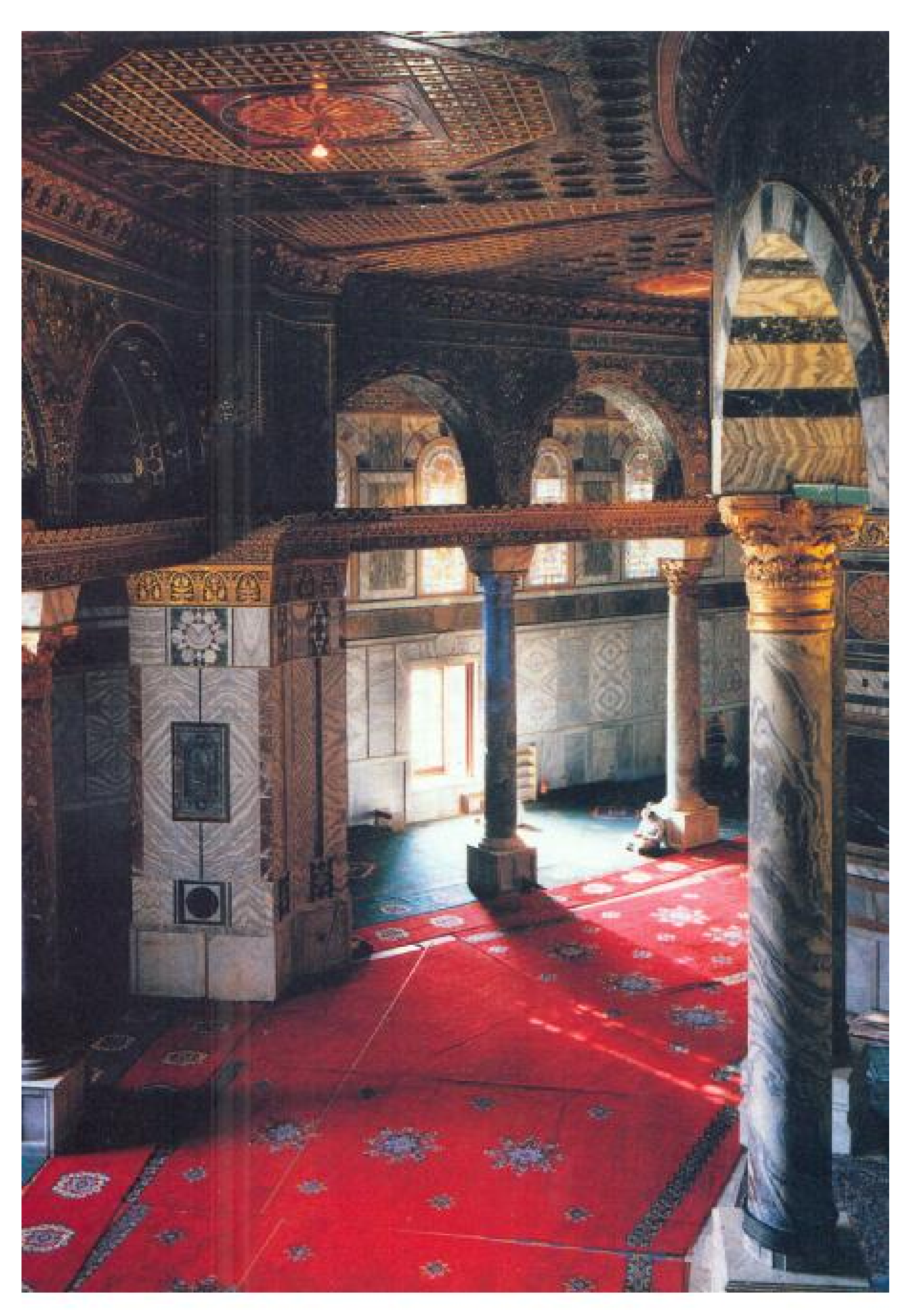

زخرفة الجناح عند الرومان


زخرفة الجناح في قبة الصخرة حيث نجد ان فنان الصخرة
خالف فنان الحضارة في الزخرفة ولم يقلدة

صورة لزخرفة في قبة الصخرة تجنب بها الفنان الخيال وقدمها عبر نمط مؤثرا تدركه الحواس



زخرفة عبر بها فنان الصخرة عن ظواهر الكون والطبيعة



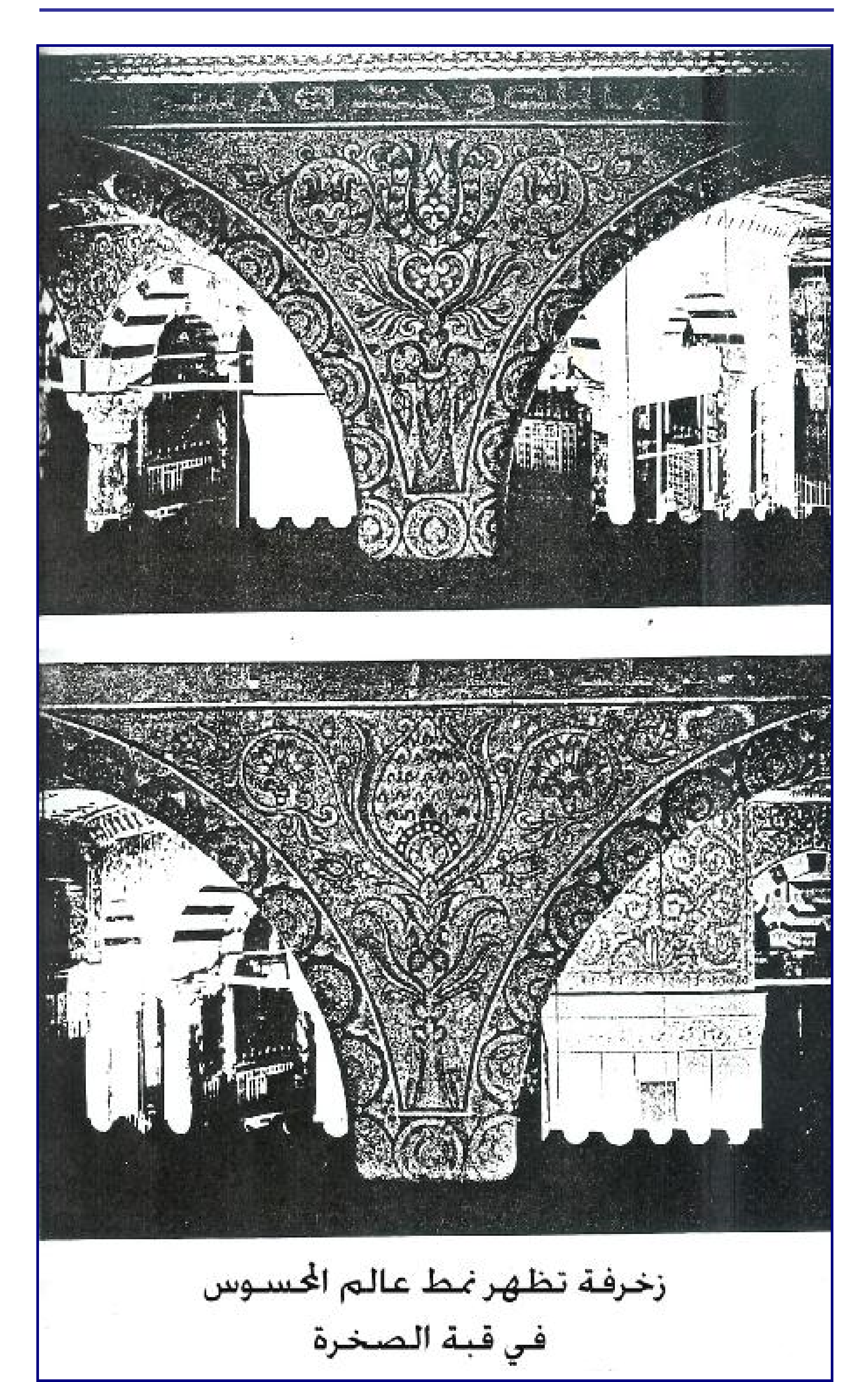
لوحة تبين كيف طرح فنان الصخرة قاعدة تقول
الفن - فكرة - رؤية - نظرة - استدلال



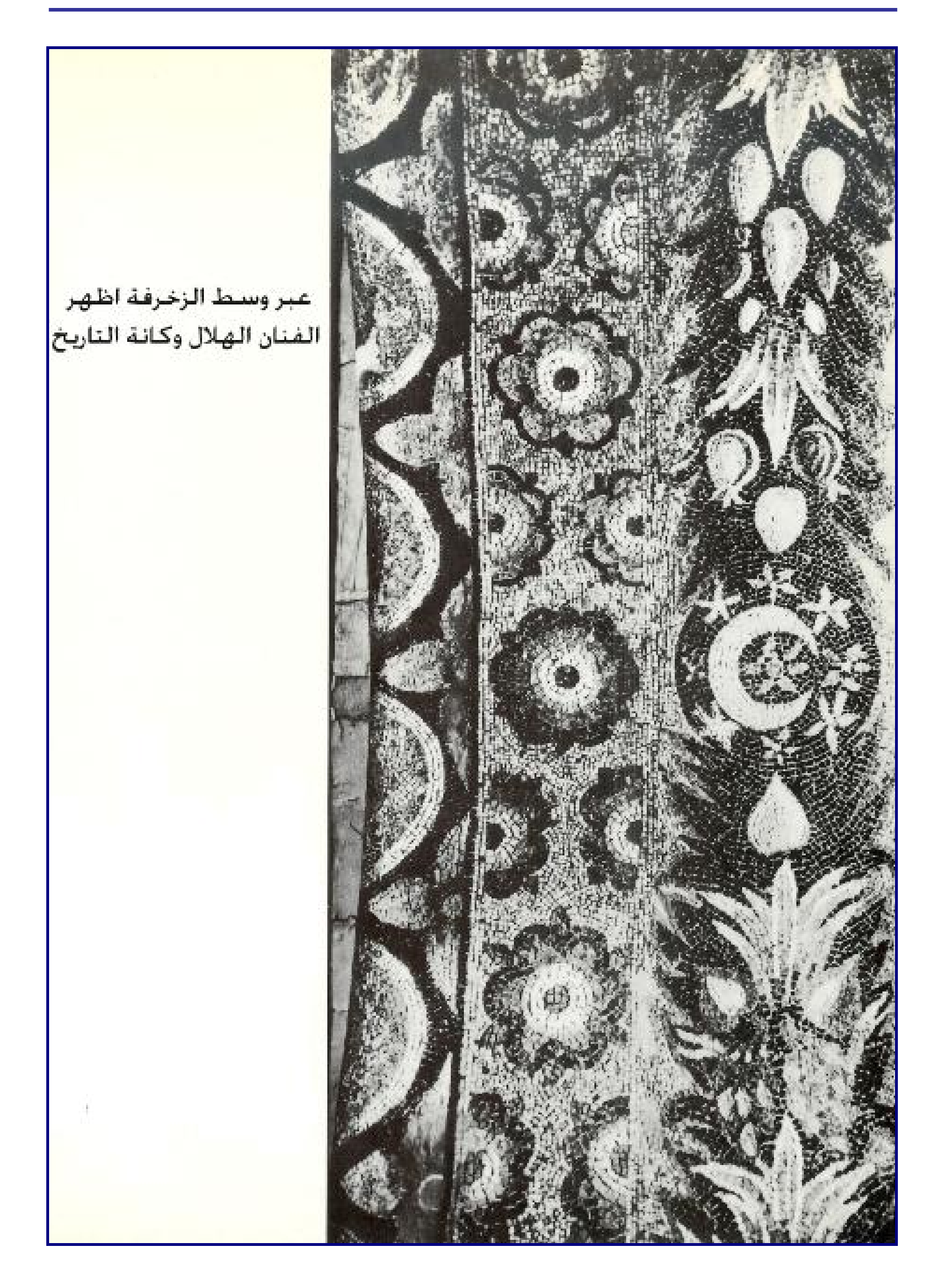




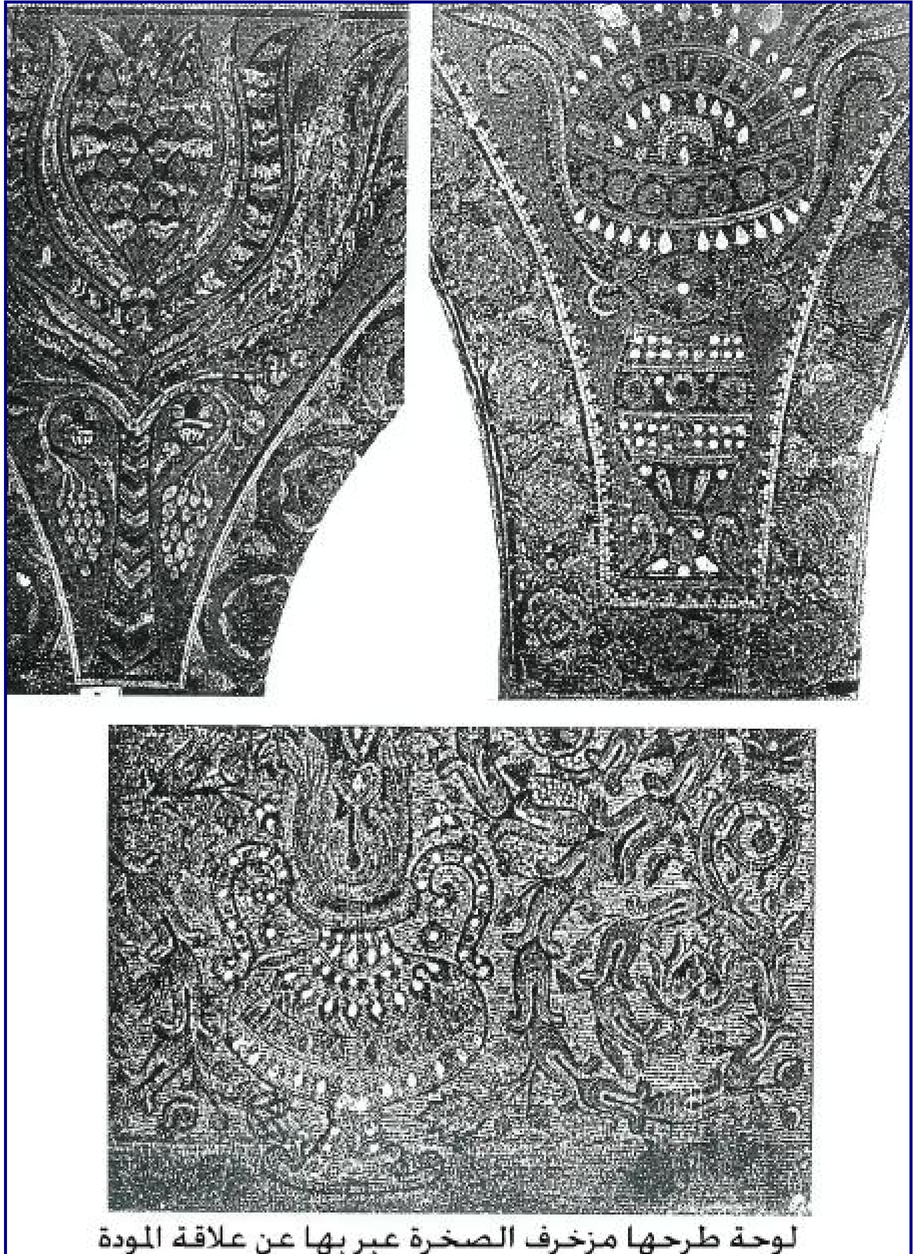
الزخرفة بلاشكال الهندسية
منها البيضاوي والمستطيل
والمربع وقائم الزاوية



زخرفة تظهر نمط عالم المحسوس
في قبة الصخرة



عبر وسط الزخرفة اظهر الفنان الهلال وكانة التاريخ



لوحة طرحها مزخرف الصخرة عبر بها عن علاقة المودة والرجاء والتطلع



زخرفة لوحة ام اللؤلوء



زخرفة انماط الفطريات عبر مواقع متعددة في الصخرة حيث اظهرها فنان قبة الصخرة عبر انماط مختلفة



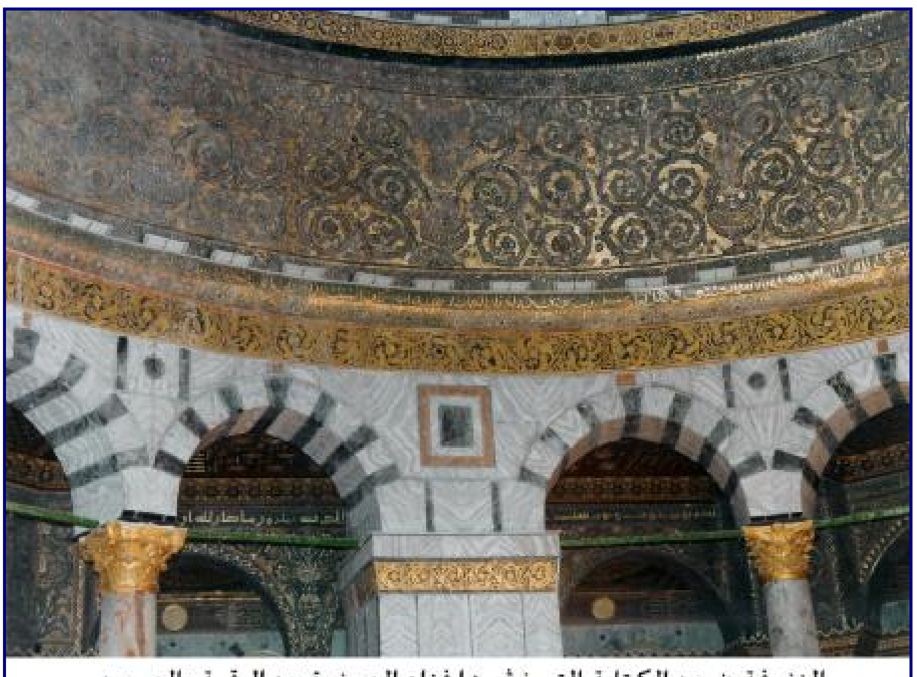
نمط السلال ابرزها عبر نمط مملوء بلفواكة

تابوت قسطنطين في متحف الفاتيكان والذي ادعى المستشرقون
بان المسلمون نقلو عنة زخرفة العنب

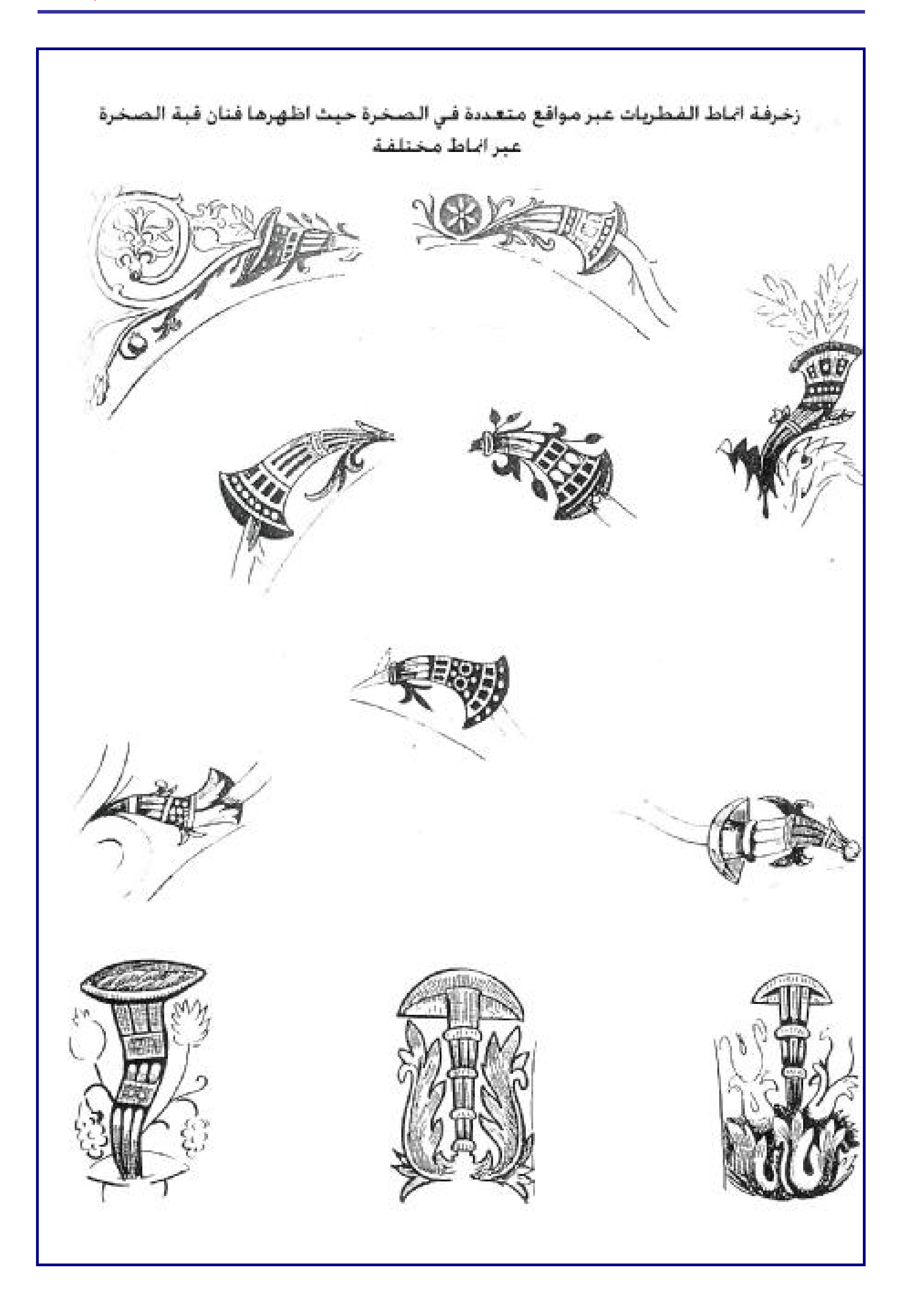
زخرفة الهلال عبر نمط فسيفساء قبة الصخرة







الزخرفة ضمن الكتابة التي نشرها فنان الصخرة بين الرقبة والصحن



زخرفة انماط الفطريات عبر مواقع متعددة في الصخرة حيث اظهرها فنان قبة الصخرة عبر انماط مختلفة



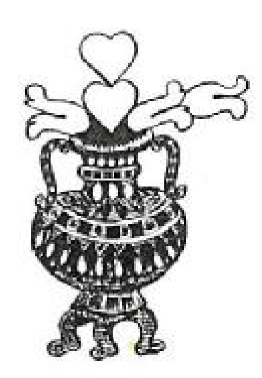
الطاسات اظهرها الفنان وكانها مملوءة بلفواكة

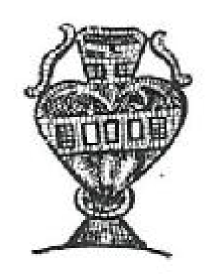
ملحق الباب الثامن

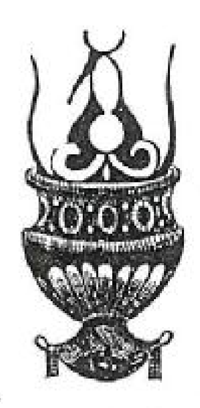


زخرفة الاورقة في قبة الصخرة



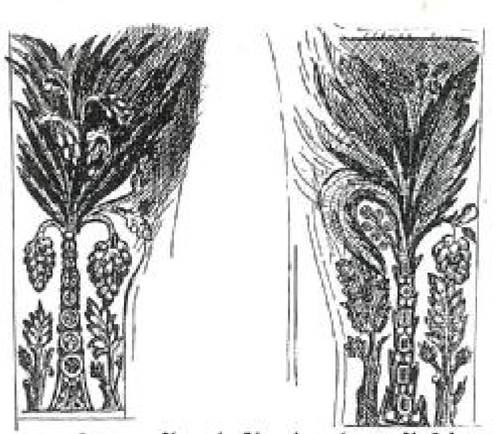






الاوعية والبواعث عبر اشكال مختلفة
زخرفها فنان قبة الصخرة ونشرها على اقواس قبة الصخرة









زخرفة النخيل على اقواس الصخرة




زخرفة رومانية تعود للقرن الثاني ميلادي
هارزفلد قال ان المسلمين نقلو انماطهم الزخرفية عن هذة الانماط



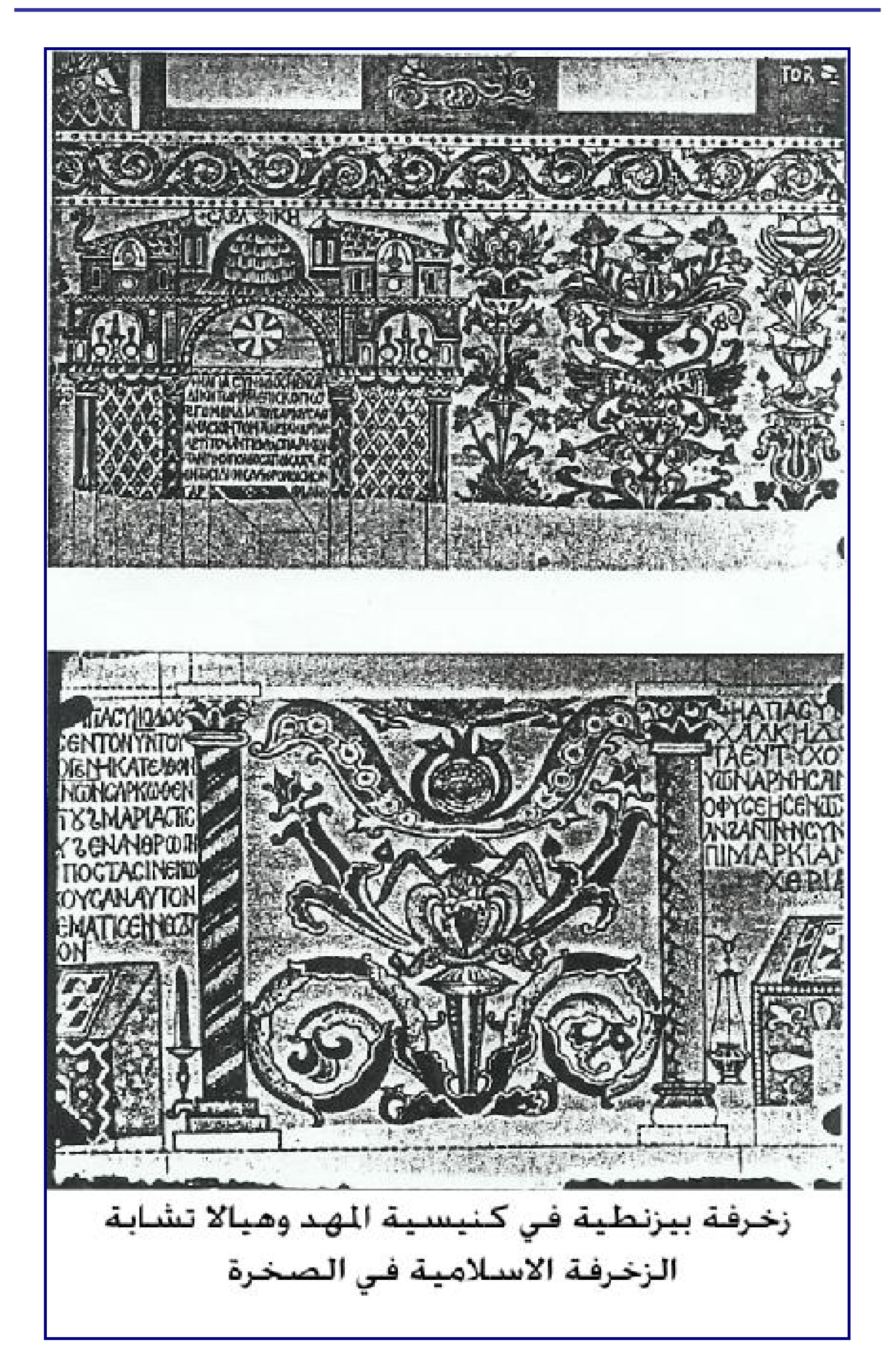
صورة تظهر زخرفة جوانب الدعمات الداخلية في الصخرة



زخرفة الفسيفساء البيزنطية وجدت في كنيسة جبل الزيتون بلقدس
وقد ذكر بريتم بان المسلمين نقلوا عنها في زخرفة قبة الصخرة والواقع
لا يوجد تشابة بين فسيفساء قبة الصخرة والبزنطية



زخرفة الرمان اظهرها فنان الصخرة عبر قاعدة تشكيلية



زخرفة بيزنطية في كنيسية المهد وهيالا تشابة
الزخرفة الاسلامية في الصخرة



زخرفة النخيل في الصخرة المشرفة



زخرفة تبين الزخرفة ضمن الرواق الاول والشبابيك الداخلية